



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 1999

---

## **Die Musikkultur Altisraels/Palästinas: Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen**

Braun, Joachim

**Abstract:** Music in ancient Israel/Palestine is discussed from its documented beginnings in the Stone Age (c. 10'000 B.C.) to the late Roman period (4th cent. CE). The study considers archaeology as the primary source of investigation; all other sources – written (mainly Biblical texts), comparative anthropological/ethnological, sociological linguistic etc. – are discussed against the background of the material evidence. Since no reliable musical texts are known, musical analysis must concentrate on sound producing tools, i.e., musical instruments. This approach results in a re-consideration of accepted opinions and in new interpretations. For example, the musical instrument of the socio-clerical elite was the lyre, not the harp; the musical splendour of the Second Temple seems to be mainly a later glorification legend; the local musical culture appears as a mosaic of many musical traditions (Philistine, Phoenician, Israel/Judean, Nabataean, Samaritan, Idumeans, Dionysian, etc.), some of them ignored until now. While the musical tradition of the Stone Age had remained rather stable for a long time, the 4th millennium B.C. brought about the Acoustic-Organological Revolution: the establishment of the adaptation and change, generated a new musical reality. As musical life in ancient Israel/Palestine developed in a complex ethno- and socio-historical arena, an autochthonous and generally homogenous Near Eastern musical culture broke up into numerous heterogeneous musical styles corresponding to various ethnical, social and cultic sub-systems. The resulting musical ambience was characterised by the co-existence, and sometimes fusion, of extremely polarized tendencies, the archaic-obsolete and the contemporary-modern.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-151090>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Braun, Joachim (1999). Die Musikkultur Altisraels/Palästinas: Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. Freiburg, Switzerland / Göttingen, Germany: Universitätsverlag / Vandenhoeck Ruprecht.

**Joachim Braun**

Die Musikkultur  
Altisraels/Palästinas



# ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS

Im Auftrag des Biblischen Instituts  
der Universität Freiburg Schweiz,  
des Ägyptologischen Seminars der Universität Basel,  
des Instituts für Vorderasiatische Archäologie  
und Altorientalische Sprachen der Universität Bern  
und der Schweizerischen Gesellschaft  
für Orientalische Altertumswissenschaft

herausgegeben von  
Othmar Keel und Christoph Uehlinger

## *Zum Autor:*

Joachim Braun, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Bar-Ilan, Israel, wurde 1931 in Riga, Lettland geboren, absolvierte im Fach Violine das Konservatorium Lettlands (1952) und promovierte als Musikwissenschaftler mit dem Buch *Die Geigenkunst Lettlands* (in lettischer Sprache, Riga 1964) am Tschaikovsky Konservatorium, Moskau. Seitdem veröffentlichte er fünf Bücher und mehr als sechzig Beiträge in musikwissenschaftlichen Sammelbänden, Zeitschriften und Enzyklopädien. In den 60er und 70er Jahren stand die baltische Musik im Zentrum seiner Forschung. Seit er 1971 seinen Wohnsitz in Jerusalem nahm, widmete er sich der israelischen/jüdischen Musik und der Musikgeschichte Altisraels/Palästinas (Veröffentlichungen zu diesem Thema s. Literaturverzeichnis). Seine Interessen liegen primär im Bereich der sozialen und semantischen Aspekte der Musik, wobei er einen interdisziplinären Ansatz anstrebt.

Zu seinen Veröffentlichungen gehören: «Die Anfänge des Instrumentenspiels in Lettland» (in: *Musik des Ostens*, 6, 1971); «Zur Hermeneutik der sowjetisch-baltischen Musik» (in: *Zeitschrift für Ostforschung*, 1, 1982); «Musical Iconography in Byzantine Manuscripts» (in: *Early Music*, 8/3, 1980); *Jews and Jewish Elements in Soviet Music* (Tel Aviv, 1978); *Shostakovich's Jewish Songs From Jewish Folk Poetry*, op. 79 (Tel Aviv, 1989); «The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitry Shostakovich's Music» (in: *The Musical Quarterly*, 71/1, 1985); *Verfemte Musik* (Hrsg., mit V. Karbusicky u. T. Hoffmann).

Joachim Braun

# Die Musikkultur Altisraels/Palästinas

Studien zu archäologischen,  
schriftlichen und vergleichenden  
Quellen



Universitätsverlag Freiburg Schweiz  
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

## Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

### **Braun, Joachim:**

Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen / Joachim Braun.–

Freiburg, Schweiz: Univ.-Verl.; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.

(Orbis biblicus et orientalis;164)

ISBN 3-7278-1246-X (Univ.-Verl.)

ISBN 3-525-53664-X (Vandenhoeck & Ruprecht)

Veröffentlicht mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften, des Hochschulrates Freiburg Schweiz und des Rektorates der Universität Freiburg Schweiz

Die Druckvorlagen wurden vom Herausgeber als reprofertige Dokumente zur Verfügung gestellt

© 1999 by Universitätsverlag Freiburg Schweiz  
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Paulusdruckerei Freiburg Schweiz

ISBN 3-7278-1246-X (Universitätsverlag)

ISBN 3-525-53664-X (Vandenhoeck & Ruprecht)

ISSN 1015-1850 (Orb. biblicus Orient.)

Digitalisat erstellt durch Florian Lippke, Departement  
für Biblische Studien, Universität Freiburg Schweiz

FÜR VIVI



# INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	IX
<b>I. Einleitung</b> .....	1
1. Geschichte und Stand der Forschung .....	2
2. Geographische, chronologische und kulturelle Grenzen .....	10
3. Die Quellen .....	11
A. Archäologisch-ikonographische Quellen .....	11
B. Schriftliche Quellen .....	13
C. Vergleichende Quellen .....	15
4. Musikhistorische Aspekte .....	16
A. Die Steinzeit (vor dem späten 4. Jt.) .....	16
B. Die Bronzezeit (spätes 4. Jt. - 1200 v. Chr.) .....	20
C. Die Eisenzeit (1200-586 v. Chr.) .....	22
D. Die babylonisch-persische Zeit (586-332 v. Chr.) .....	26
E. Die hellenistisch-römische Zeit (332 v. Chr. - Anfang des 4. Jh. n. Chr.) .....	28
5. Die biblischen Musikinstrumente .....	32
A. Bedeutung .....	32
B. Klassifikationsversuche .....	34
C. Die Instrumente im Alten Testament.....	36
D. Die Instrumente im Neuen Testament .....	61
<b>II. Die Steinzeit (12. Jt. - 3200 v. Chr.)</b> .....	65
1. Die natufische Kultur (ca. 12000-8000 v. Chr.): Arbeit-Kult-Schmuck-Klang-Synkretismus .....	65
2. Das Chalkolithikum (ca. 4000-3200 v. Chr.) .....	67
A. Die Klangwelt des Dumuzi-Kultus.....	67
B. Der erste Beleg eines Harfeninstrumentes .....	70
<b>III. Die Bronzezeit (3200-1200 v. Chr.)</b> .....	77
1. Tanz mit Leierspiel und Trommelschlag .....	77
2. Das Lautenspiel .....	83
3. Ägyptisch-kanaanäische Musikgötter und Musiker .....	86
4. Musik bei Symposiumszenen .....	90
5. Tonrassel – Massenmusik – Massenkult – Massenkultur .....	93
6. Das Bronzebecken: Instrument der Priester?.....	98
7. Der Megiddo-Flötentyp .....	100

<b>IV. Die Eisenzeit (1200-587 v. Chr.)</b>	103
1. Trommelspielerinnen in Israel und Juda und den benachbarten Regionen	103
2. Von den heiligen Doppelrohr-Bläserinnen zu Doppelrohr-Spielern	111
3. Leierspiel bei Solo- und Ensemble-Aufführung	116
A. Zeichnungen auf Tongeräten	117
B. Siegelgravuren	122
4. Musiker und Tänzer der philistäischen und phönizischen Küstengebiete	131
5. Die Tritonshörner	137
6. Das Geheimnis der Absenz: ein <i>argumentum e silentio</i> ? Ein Interludium an Stelle des Kapitels "Die babylonisch- persische Zeit (586-333 v. Chr.)"	140
<b>V. Die hellenistisch-römische Zeit (4. Jh. v. Chr. - 4. Jh. n. Chr.)</b>	145
1. Die apotropäischen Glöckchen	145
2. Idumäische Jagd- und Trauermusik und jüdische Tempeltrompeten	148
3. Musik im nabatäisch-safaitischen Kulturkreis	155
4. Das Musikinstrumentarium der professionellen Moderne und der traditionellen Volksmusiker	164
5. Die Musik des Dionysos-Kults	177
6. Das Musikinstrumentarium im samaritanischen Bereich	192
7. Das Musikinstrument als Kult-, Staats- und Identitätssymbol	201
8. Der Schofar: Klang- und Ritualgerät, Glaubens- und Nationalsymbol	209
<b>Tafeln Nr. 1 u. 2</b>	220
<b>Abbildungen</b>	225
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b>	363
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	373
<b>Literaturverzeichnis</b>	375
<b>Stellenregister</b>	409
<b>Namen-, Begriff- und Sachregister</b>	415

## Vorwort

Von der Musik der Alten Welt, bzw. Altisraels/Palästinas, ist weder Klang noch Notenschrift und auch nur ganz selten ein geschriebenes Wort erhalten. Nur der Erde entnommenes Material, Stein, Knochen oder Metall, kann uns zu unserem Thema Auskunft geben.

Wir sind in Ungewissheit und zerstritten über die Aufführungsweise der Werke Beethovens, wir sind uns nicht im Klaren über die Harmonie- und Melodierealisation des *basso continuo* bei Corelli, wir wissen wenig über die richtige Interpretation der Neumenzeichen und noch weniger über die der jüdischen *ta 'amei hamiqra'*. Was können wir dann über die Musik der Alten Welt sagen? Die Musik Altisraels/Palästinas, die bis heute von Mund zu Mund, vom Vater dem Sohn überliefert wird, diese Musik, die, von einem schmalen Streifen am Ostufer des Mittelmeeres ausgehend, im Laufe von zweieinhalbtausend Jahren über die ganze Welt verbreitet wurde und sich in hunderten und aberhunderten von Musikstilen artikuliert hat.

Das vorliegende Werk ist ein Versuch, aus kleinen Tesserae ein Bild der Musikwelt dieser Vergangenheit zusammenzustellen, nicht die Musik selber, die wohl für immer verschollen ist, sondern soweit wie möglich, ihren Charakter, ihren "Platz im Leben" und ihre Symbolik zu restaurieren. Das Resultat kann im besten Fall nicht mehr als eine zersplitterte, vage Nachahmung dieser vergangenen Klangwelt sein. Verblichene, teilweise gar zerstörte Teile des Mosaik-Gesamtbildes, mit irreführenden Nähten zwischen den winzigen Mosaiksteinen, muss man bei dem Charakter der Informationsquellen in Kauf nehmen.

Die akustische Restauration musikalischer Ereignisse ist unmöglich. Nicht nur wegen des ausbleibenden Quellenmaterials – sondern hauptsächlich wegen der für immer verlorenen historischen Situation, den sozialen Verhältnissen, sowie der psychologischen Einstellung und entsprechenden Musikrezeption. Auch muss die total unterschiedliche akustische Ökologie der tausendjährigen Vergangenheit in Betracht gezogen werden. Das Gerassel des Arm-, Fuss- und Hüftschmuckes der Frauen, heute wohl kaum wahrzunehmen, war in der Stille der alten Welt ein bedeutendes Klangerlebnis; der Schall eines Tierhorns oder einer Schellentrompete wurde als übernatürliches Dröhnen empfunden.

Sowohl archäologische wie auch schriftliche und vergleichende ethnologische Quellen wurden in die Arbeit einbezogen. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf dem archäologischen Quellenmaterial. Das archäologische Musikinstrument, die Terrakotta- und Metallfigur, das geritzte Steinbild und das Mosaik sind die wirklichen und einzigen – obwohl öfters umstrittenen und irreführenden – Zeugen dieser akustischen Vergangenheit.



Dieses ist nicht ein Buch über die Musik in der Bibel, noch über die Musik der "Biblischen Zeit"; es ist ein Buch über die *Musik Altisraels/Palästinas*. Die Musikforschung basierte bis jetzt hauptsächlich auf Informationen, die aus einer einzigen Quelle stammten – der Bibel, deren Status einer "Heiligen Schrift" ihr auch eine bevorzugte "heilige" (unantastbare?) Stellung im Quellenarsenal verlieh. Bei meinen folgenden Darlegungen werde ich die Bibel als schriftliche Quelle heranziehen, um sie neben anderen Quellen als möglichen Baustein für das Gesamtbild der alten Musikwelt zu überprüfen.

Die Einbeziehung eines breiteren als gewöhnlich von der Musikwissenschaft akzeptierten Quellenspektrums und besonders die Priorität des archäologischen Materials führten im Verlauf der Arbeit zu Zweifeln an bzw. Widerlegungen von tief verwurzelten Einstellungen der "biblischen Musikgeschichtsschreibung".

Das Thema dieser Arbeit verlangte die Betrachtung von historischen Perioden und Kulturen, die zweifellos die Entwicklung der Musikkultur der Region und ihrer Bevölkerung beeinflussten, die jedoch bis jetzt vom Gesamtbild ausgeschaltet blieben. Die Musikgeschichte Altisraels/Palästinas erstreckt sich von den Anfängen einer musikalischen Tätigkeit in dieser Region bis zur Byzantinischen Zeit; sie umfasst Zeitabschnitte (z. B. die Steinzeit und die Natufische Periode), die bisher nicht beachtet wurden. In den Prozess der Entstehung der lokalen Musikkulturen waren viel breitere Bevölkerungsgruppen einbezogen, als bis jetzt angenommen wurde, z. B. die kanaanäische, judäische, israelitische, phönizische, philistäische, samaritanische, nabatäische, idumäische, sowie andere Gruppen, von denen einige in der Musikgeschichte nie erwähnt wurden. Eine nähere Betrachtung und Analyse der archäologischen Belege warf Fragen auf, die vorher nicht aufgetaucht waren (z. B. die plötzliche Abwesenheit jeglicher archäologischer Quellen für beträchtliche Zeitabschnitte oder Musikinstrumente, die laut schriftlichen Überlieferungen und Konventionen der Geschichtsschreibung weit verbreitet waren und als unentbehrlich betrachtet wurden).

Den ersten Anstoss zu dieser Arbeit gab 1984 Dr. Werner Bachmann, Herausgeber der bekannten Reihe *Musikgeschichte in Bildern* (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig). Das Manuskript war im Redaktionsprozess, und wir hofften, den Band II/10 (Vorderasiatischer Raum) 1991/92 zu veröffentlichen. Seitdem haben politisch-wirtschaftliche Veränderungen, die auch das Verlagswesen in Deutschland beeinflussten, wissenschaftliche und technische Erwägungen (die Notwendigkeit einer totalen Überarbeitung des Manuskripts für einen anderen Verlag, die grosse Zahl neuer Funde und nicht zuletzt Schwierigkeiten der Veröffentlichung des archäologischen Materials) die Publikation bis in das Jahr 1998 verschoben.

Ich benutzte hier die Gelegenheit, allen denen, die mir im Laufe dieser Jahre bei meinem Vorhaben behilflich waren – jeder auf seine Weise, mit Rat oder Ermutigung, mit nützlichen Literaturhinweisen oder Fotomaterial – meinen herzlichen Dank auszusprechen. Vor allem nenne ich hier die Archäologen Prof. Dr. Yaakov Meshorer, Prof. Dr. Amihai Mazar, Prof. Dr. Jean-Baptist Humbert, Prof. Dr. Asher Ovadia, Prof. Dr. Amos Kloner, Prof. Dr. Eric Meyers, Prof. Dr. Seymour Gitin, Prof. Dr. Itzhaq Beit-Arieh, Prof. Dr. Ephraim Stern, Prof. Dr. Ricardo Eichmann, Dr. Varda Sussmann, Dr. Magen Broshi und Dr. Itzhaq Magen. Immer hilfsbereit waren die Mitarbeiter der Israelischen Altertümerverwaltung (Israel Antiquities Authority) Dr. Ruth Peled, Dr. Ronny Reich, Dr. Baruch Brandl und Dr. Hava Katz, denen ich zu Dank verpflichtet bin. Mein Dank geht auch an die Mitarbeiter des Israel Museums Jerusalem, des Kunstmuseums Haifa, des Eretz-Israel Museums Tel Aviv, des Orientalischen Instituts der Universität Chicago, des Universitätsmuseums Philadelphia und des Britischen Museums.

Es ist nicht möglich, hier alle die freundlichen und wohlwollenden Mitarbeiter verschiedener Bibliotheken und Museen zu erwähnen, mit denen ich in Kontakt war und ohne deren Hilfe meine Arbeit unmöglich gewesen wäre.

Frau Ute Birgi hat das Deutsch des Manuskripts korrigiert und verbessert, wofür ich ihr danke. Das Biblische Institut der Universität Freiburg/Schweiz hat den schwierigen Publikationsprozess übernommen, wofür ich dem Herausgeber der Reihe "Orbis Biblicus et Orientalis", Prof. Dr. Othmar Keel, zu besonderem Dank verpflichtet bin. Die Bar-Ilan Universität (Israel) hat mit ihrer finanziellen Hilfe die Veröffentlichung ermöglicht.

Den Herausgebern der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Hrsg. Ludwig Finscher, Bärenreiter-Verlag/Metzler-Verlag), des Journals *Orbis musicae* (Tel Aviv Universität), der Festschrift Wolfgang Suppan (Verlag Hans Schneider, Tutzing) und des Jahrbuchs der Ikonographie des ICTM *Imago musica* (Libreria musicale Italiana) bin ich dankbar für die Erlaubnis, in diesem Band teilweise auf meine früheren Arbeiten zurückgreifen zu können (Kap. I/5, IV/3B, V/2 und V/5).

Abschliessend soll gesagt werden, dass dieses Werk nicht zustande gekommen wäre ohne die tägliche geduldige Unterstützung durch meine Frau, die mit ihrem kritischen Lesen des Manuskripts, der graphischen Ausführung der Zeichnungen und Tafeln, wie auch der Anordnung der Abbildungen zu diesem Buch entscheidend beigetragen hat.

## Kapitel I

### Einleitung

Keine andere Musikgeschichte vorchristlicher Kultur ist dermassen durch einseitige Betrachtungsweise, Vorurteile und Subjektivität belastet wie diejenige Altisraels/Palästinas. Bei keiner anderen Hochkultur der Alten Welt wurde die wissenschaftliche Einstellung in so grossem Masse vernachlässigt, und in kaum einem anderen Fall haben nicht-wissenschaftliche Argumente so entscheidend mitgespielt. Es genügt hier, auf zwei bezeichnende Tatsachen hinzuweisen: die Beschreibung und Erforschung der Musik Altisraels/Palästinas gründete bis Mitte unseres Jahrhunderts einzig auf einer Quelle, der Bibel, also einer Quelle mythologischer Natur, die dank ihrer besonderen theologischen Bedeutung zum Rang eines historischen Dokuments erhoben wurde. Dieses führte zur völligen Missachtung aller Kultureinheiten und -tendenzen Altisraels/Palästinas ausser der israelitischen.

Es ist daher kein Wunder, dass dieser Teil der Musikgeschichte des Altertums erst jetzt, Ende des 20. Jahrhunderts, in seiner neuen Eigenschaft erscheint, wobei als primäre Diskussionsgrundlage die archäologisch-ikonographischen Quellen Altisraels/Palästinas herangezogen wurden, die einzigen Quellen, die eine objektive, mit Fakten belegte Diskussion sichern können.

Das Studium der Musikgeschichte Altisraels/Palästinas sprengt durchaus die Grenzen rein musikalischer Interessen: musikalische Aspekte erhehlen dem Historiker gesellschaftliche Prozesse, die sich durch andere Informationskanäle nicht wahrnehmen lassen, oder sie erlauben Missverständnisse zu klären, die weder Natur- noch Sozialwissenschaften erfassen können.

Heute findet die Musik als Ausdruck sozial-geprägten Verhaltens des Menschen (Allan Merriam) breite Anerkennung. Die alten Mittelmeer-Zivilisationen hatten sie allerdings immer schon so eingeschätzt ("acknowledged as a power interwoven in all human affairs", Hanoach Avenary). Daher ist die Musikgeschichte des Altertums so belehrend und bereichernd.

## 1. GESCHICHTE UND STAND DER FORSCHUNG

Das Interesse für die Musikgeschichte Altisraels, öfters irreführend "Musik der Bibel" genannt, geht auf die Zeit zurück, die direkt dem Abschluss der griechischen Fassung des Alten Testaments (3.-2. Jh. v. Chr.) folgte. Über Jahrhunderte wurde die Bibel als einzige Primärquelle betrachtet und war als solche das einzige Studienmaterial der Musikwissenschaftler. Obwohl auch die Septuaginta neben der hebräischen Fassung als Primärquelle herangezogen wurde, handelt es sich bei dieser in Wirklichkeit um die erste Interpretation der biblischen Texte. Inkonsequente Übersetzungen von Musikinstrumentennamen (s. unten 3B) widerspiegeln mit ihrer Wirrheit nicht nur verschiedene Interpretationen, sondern zeugen ganz klar von der Unsicherheit der Interpreten. In einer anderen alten Übersetzung – der syrischen Peschitta – nimmt diese Unsicherheit noch zu. Die lateinische Übersetzung des Hieronymus, die Vulgata, dagegen ist trotz vieler Abweichungen konsequenter; dieses scheint aber eher Resultat eines disziplinierten Arbeitssystems zu sein als besseren Wissens im Vergleich zu den Übersetzern der Septuaginta.

Die Autoren der römischen Zeit fügen sekundäre Details hinzu, die zur Klärung der Tatsachen nicht viel beitragen. Flavius Josephus z. B. erwähnt die Saitenzahl des *kinnor*, der mit einem Stäbchen geschlagen wurde, und die des *nevel*, der seinerseits mit den Fingern gezupft wurde (FJA VII, 12,3), gibt aber keinen Hinweis auf die Natur der Instrumente selbst. Es besteht hier bestimmt kein Grund, die beiden Instrumente als Zither und Harfe zu bezeichnen (deutsche Übersetzung, Heinrich Clementz, Berlin/Wien 1923), oder beide als Harfen zu interpretieren (englische Übersetzung, H. St. Thackeray/R. Marcus Cambridge, London 1977). Philo von Alexandria (*De vita contemplativa*), Plutarch (*Quaestiones convivales*), oder Tacitus (*Historiae*) kann man eher als mehr oder weniger zuverlässige Augenzeugen betrachten, die im Vorbeigehen Bemerkungen zur jüdischen Musik der römischen Zeit machen.

Die Mischna- und Talmudtraktate (2.-6. Jh.), besonders die Bücher Sukkah, Rosch Haschanah, 'Arakhin und Kelim, sind sowohl Quelle wie Interpretationsversuch – das erste hauptsächlich für zeitgenössische Verhältnisse, das zweite aufgrund langjähriger mündlicher Tradition. Neben vorzüglichen Beschreibungen der Musikrealität – z. B. zum Konflikt zwischen traditioneller Ästhetik und fortschrittlicher Technologie des Instrumentenbaus (vgl. TB 'Arakhin 10b; s. Kap. III/4), finden wir kaum ernstzunehmende Überlieferungen über den Klang verschiedener Musikinstrumente des Jerusalemer Tempels, die in Jericho zu hören gewesen seien (M

Tamid 3,8) und der *magrephah*, die 1000 Töne hervorbracht habe (TJ Sukkah 55b).

Im Mittelalter betrachtete man – unter dem Einfluss augustinischer und verwandter Konzepte – die altisraelitische Musik hauptsächlich allegorisch. Die *musica practica* der Bibel wurde ignoriert, und die *scientia musicae* war einzig an der geistlichen Symbolik der biblischen Musikinstrumente interessiert (s. Giesel 1978), die zum Äquivalent des altisraelitisch/palästinischen Instrumentariums und auch zum zentralen Forschungsgebiet wurden. Dadurch wurde kaum Informatives zur altisraelitischen Musikforschung beigetragen. Die Diskussion bezog sich hauptsächlich auf den Alltag des zugelassenen oder verbotenen Instrumentenspieles (s. Cohen 1969; McKinnon 1979/80).

Die ersten historischen Arbeiten erschienen fast gleichzeitig in den Kreisen der jüdisch-italienischen Aufklärung und der deutschen Reformation: das erste Werk ist *Shiltey Hagibborim* (hebr., "Schilde der Starken", Mantua 1612) von Avraham Portaleone (1547-1612), welches auf biblischen und talmudischen Texten basiert. Portaleone versucht, aufgrund der Bibeltexte die Geschichte der Tempelmusik zu rekonstruieren, indem er sie anachronistisch der musikalischen Gegenwart des späten 16. Jhs. anpasst; die meisten Instrumentennamen interpretiert er im Sinne der Instrumente seiner Zeit (z. B. *minim* – Clavichord, *ugav* – Viola da gamba), eine Tendenz, die anscheinend von der Septuaginta bis zur Neuzeit bestand und schon in der Hebräischen Bibel festzustellen ist. Ungeachtet dessen wurde dieses Werk bis in das 19. Jh. (z. B. noch bei Forkel) zitiert. Michael Praetorius' (1569?-1621) enzyklopädisches Opus (*Syntagma Musicum*, Bd. I und II, Wittenberg 1614/Wolfenbüttel 1618), das die beste Beschreibung der biblischen Musikinstrumente seiner Zeit bietet (unabhängig von Portaleone), betrachtete die Kontinuität von der jüdischen zur christlichen Musik als Gottesgnade und erhob die ausschliessliche Verwendung der Texte als Quellen zum expliziten Prinzip mit der Behauptung: "In Palästina, Asia Minore und Graecia sind keine Vestigia mehr vorhanden irgend alter Instrument" (Bd. 2, fol. 4). Diese unbegründete Ansicht hat sich bis in die *New Oxford History of Music* (Kraeling/Mowry 1960, Bd. 1, 295) erhalten. Seit Praetorius gibt es kaum ein musikhistorisches Werk, das nicht eine Besprechung der altisraelitischen oder jüdischen Musik enthält. Athanasius Kircher (1650) versucht nicht nur zum ersten Mal – basierend auf den falschen Vorstellungen von Portaleone –, die biblischen Instrumente zu illustrieren, sondern schlägt auch eine Brücke zwischen der altisraelitischen Musik und der *musica moderna hebreorum*, von der er in seinem Werk spricht (Bd. I, Kap. V,6). Ein mit grossem Wissen geschriebenes, aber vernachlässigtes Werk ist die *Temple Musick* von Arthur Bed-

ford (1711), einem der grössten Experten der Antikenstudien und der Hebraistik. Er verteidigt die authentische Reinheit des jüdischen monodischen Psalmengesangs und die Tradition der griechischen Musik und des Theaters gegen die modernen Tendenzen seiner Zeit. Ende des 17. Jh. wurde auch die erste Abhandlung über ein Instrument – den *kinnor* – geschrieben (Drechsler, 1671). Martini (1757, Bd. 1, Kap. 2-11) und Gerbert (1774, Bd. 1, c. 1) berufen sich auf griechische, römische und frühchristliche Autoren. Charles Burnay (3/1789) dagegen lenkt als erster die Aufmerksamkeit auf die widersprüchlichen Instrumentennamen der griechischen, lateinischen und syrischen Bibelübersetzungen, und bei ihm ist der erste Hinweis auf archäologisches Material zu finden. Nach einigen Abhandlungen über einzelne Instrumente und der umfangreichen Sammlung von Abhandlungen zur althebräischen Musik von Blasius Ugolinus im Bd. 32 seines Thesaurus (1767) veröffentlicht 1779 August Fr. Pfeiffer die erste monographische Studie zum Thema – *Über die Musik der alten Hebräer* –, die alle in der Bibel erwähnten Musikinstrumente in die Diskussion einbezieht. Zum Teil haben sich seine Interpretationen bis heute erhalten (*nevel* – Leier oder Harfe), z. T. aber sind sie veraltet (*maḥol* – Sackpfeife). Das 18. Jh. erreicht seinen Höhepunkt mit dem Kapitel "Geschichte der Musik bey den Hebräern" in Johann N. Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788), welches ungeachtet seiner Mängel (z. B. die Theorie des Bogeninstrumentenspiels – *minim* – in biblischen Zeiten) eine umfassende Informationsquelle ist, und die erste Bibliographie zum Thema bietet. Auf Herders *Vom Geist der ebraeischen Poesie* (1782/83) sich berufend, neigte Forkel zur These, dass "der Gesang der Hebräer wahrer Volksgesang" war, und interpretierte als erster die Funktion der Psalmenüberschriften als Textanfänge populärer Volkslieder. Im 18. Jh. schwankte man zwischen Anerkennung der Bedeutung der alt-jüdischen Musik im Kontinuitäts-Prozess der Musikgeschichte (Martini 1757, Bd. 1, Kap. 2-11; Gerbert, 1774, Bd. 1, c.1; Hawkins 1776, Buch III, 92-98, u. am ausführlichsten Pfeiffer 1779), und ihrer Unterschätzung (Burnay 1789, Bd. I, 191-214); einerseits: "it would argue an unreasonable prejudice against them (die Juden – J.B.), were it not admitted that their poetry carries with it the signatures of a most exalted sublimity" (Hawkins 1776, 98), anderseits – "if the Hebrew language had originally no vowels (!? – JB), it must have been very unfavourable to music ..., the music of the Ancient Hebrews must, therefore, have been rough, not only from their language, but musical instruments, chiefly of percussion" (Burnay 1789, 212). Die Wertungen und Hypothesen zur alt-jüdischen Musik waren verschieden, aber alle Autoren argumentierten einzig aufgrund der biblischen Texte, wobei das zentrale Studienobjekt immer die Namen der Musikinstrumente waren.

Die Musikgeschichtsschreibung entwickelt sich in der mit dem jüdischen Altertum befassten Forschung des 19. Jahrhunderts weiter (Jahn 1817; Saalschütz 1829; Keil 1858/9), welche zwei Typen von Quellen – schriftliche und ikonographische – als entscheidende heraushebt. Hier erscheinen zum ersten Mal die Bar Kochba-Münzen (2.-3. Jh., s. Kap. V/7) als musikwissenschaftliches Belegmaterial. Zu den Altertumsforschern, die dem archäologisch-ikonographischen Material besondere Aufmerksamkeit schenkten, gehört der Ägyptologe J. Gardner Wilkinson. Im zweiten Band seines Hauptwerkes (Wilkinson 1837) widmet er fast 150 Seiten und etwa 60 Abbildungen der Musik und dem Tanz. Viele seiner irrtümlichen Behauptungen gründen auf falschen Übersetzungen (z. B. wird FJA VII, 12,3 "nabla" mit "the viol ... played with the bow" übersetzt, Wilkinson 1837, II, 279), nicht existierenden Parallelen (z. B. der Vergleich des Sitzes im Leben der Harfe bei den Ägyptern und den Israeliten, ebd., 278), oder a priori Äusserungen ("Harps and psalteries appear from the Scriptures to have obtained the first rank", ebd.) und haben sich bis in unsere Zeit gehalten. Andererseits gaben seine Bemühungen, breiter angelegte vergleichende ägyptisch-israelitisch/biblische Studien zu pflegen, den Impuls für spätere produktive Forschungen. Er war der erste, der die Aufmerksamkeit auf die berühmten Grabmalereien von Beni Hasan lenkte und die dort abgebildete Leier als "the Jewish lyre, or kinnor" bezeichnete, unter dem Vorbehalt, dass die abgebildeten "Fremden" wirklich von Jakobs Stamm seien (ebd., 296). Die Reisebeschreibungen und archäologischen Studien anderer Forscher der der altisraelitisch/palästinischen benachbarten Kulturen (z. B. Layard 1849) sind von geringerem Interesse.

Im Werk von J. Wellhausen (1898) wird reiches vergleichendes Material, das aus benachbarten Ländern stammt (mehr als 50 Illustrationen), vorgelegt. Das einzige Werk, das von einem Musikwissenschaftler verfasst ist – Carl Engels bedeutende Studie *Music of the Hebrews* (Engel 1864, Kap. VI, 277-357) – repräsentiert zweifellos den Höhepunkt der Musikforschung des 19. Jh. in unserem Bereich. Die für seine Zeit fortschrittliche Denkweise führte Engel zu Folgerungen, die den Anschauungen unserer Zeit in manchen Beziehungen nahestehen: a) der autochthonen Natur der altisraelitischen Musik, "which originated in the religious views and observance of the Jews, as well as from their intercourse with Asiatic nations" (280); b) dem fortdauernden Prozess der Veränderung (Weiterentwicklung) der altisraelitischen Musikinstrumente und Musik (290); c) der Notwendigkeit einer kombinierten literarisch-archäologisch-ethnologischen Forschungsmethode (280-1, 288-9); und schliesslich d) des "Eastern origin of our own music" (357). Bei dem letztgenannten Punkt, der Herkunft, behauptet Engel, spielten die Phönizier eine besondere Rolle, und "should we

by fresh archaeological discoveries ever become acquainted with their music ... we may hope to be in possession of further corroborative evidence in support of the opinions advanced in this work" (365). Einige weitere Studien aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – Graetz 1881, Adler 1893, Weiss 1895 – basieren wieder einzig auf der Bibel.

Mit Francis Galpins Bearbeitung von John Stainers *The Music of the Bible* (Stainer 1914) tritt die biblische Musikwissenschaft in das 20. Jh. ein (zum ersten Mal erscheinen hier Tafeln von hebräisch-griechisch-lateinischen Instrumentennamen, zusammen mit relevanten Bibelversen zu den einzelnen Instrumenten, sowie Abbildungen von dazugehörigem archäologischem und vergleichbarem ethnologischem Material). Diesen Arbeiten gegenüber steht Hugo Gressmann (1903, 1) mit seiner "religionsgeschichtlichen Schule", in der er behauptet, dass "die Kunst auf palästinischem Boden keine eigenartige Entwicklung gefunden hat" und die Musikkultur Israels "zweifelloso eine Entlehnung" ist. Diese heute veraltete Einstellung brachte lang anhaltende Vorurteile in die Musikwissenschaft ein (z. B. das sich hartnäckig bis in unsere Tage erhaltene Illustrieren der altisraelitischen/palästinischen Instrumente mit ägyptischem, babylonischem und griechischem ikonographischem Material).

Die erste bahnbrechende Studie, die den musikrelevanten archäologischen Funden Altisraels gewidmet ist, wurde von Ovid R. Sellers (1941), einem Alttestamentler und Archäologen, veröffentlicht. Der Autor hat zum ersten Mal eindeutig den *kinnor* der späten Bronzezeit als Leier identifiziert und dem Instrument des Megiddo-Krugs (Sellers 1941, Abb. 1, s. Kap. IV/3A) gleichgestellt. Von der Mitte des Jahrhunderts an wird in der Musikgeschichte das kulturgeschichtliche Element unterstrichen und eine ausgeglichene Einstellung zu verschiedenen – schriftlichen, archäologischen und vergleichenden – Quellen angestrebt (Sachs 1940, Kolari 1947, Wegner 1950, Behn 1954). Das Kapitel "Israel" in Sachs' *The History of Musical Instruments* ist heute noch eine der besten Studien zum Thema, auch wenn einige seiner unkonventionellen Interpretationen (z. B. die zwei Blasinstrument-Darstellungen auf den Bar Kochba-Münzen der römischen Zeit als *zamr*) ihre Problematik haben. Kolaris Dissertation (Kolari 1947) bietet die erste und vollständigste Studie zum funktionellen Kontext der biblischen Musikinstrumente. Dieser Ansatz wurde von Pierre Casetti (1977) auf die gesamte Musikkultur der Bibel übertragen. Die *Music in Ancient Israel* von Alfred Sendrey (1969b) ist, trotz ihrer unsystematischen Präsentation, eine der reichsten Informationsquellen zu den biblischen und postbiblischen Texten, die Aussagen zur Musik enthalten, und kann als Abschluss der "textologischen" Periode der biblischen Musikforschung gelten. Die 63 Illustrationen dagegen, die Sendrey bietet, zeugen weiterhin



vom Geiste der veralteten Anschauungen – mindestens 55 davon sind nicht direkt mit Altisrael verbunden. Seine umfangreiche Bibliographie (1969a) ist unersetzbar, insbesondere für den Bereich der frühesten Literatur. Biblische Textstudien zur Musikkultur erscheinen bis in die Gegenwart und sind ohne Beizug ausserbiblischer und archäologischer Quellen höchst problematisch (z. B. Seidel 1989).

Aus ganzheitlicher Sicht werden die biblischen Instrumente erstmals 1972 von Othmar Keel betrachtet, und zwar als erster Versuch, "die Vorstellungswelt eines biblischen Buches systematisch mit derjenigen der altorientalischen Ikonographie zu vergleichen" (Keel, 1972, 9). Dieses wurde durch die ikonographisch-archäologischen Vorarbeiten von John Pritchard (1954), und eines "archaeological inventory" altisraelitisch-palästinensischer Artefakte von Bathia Bayer (1963a) ermöglicht. Ihr Verzeichnis, durch den Aufschwung der Archäologie in Israel seit der Staatsgründung 1948 gefördert, katalogisiert etwa 250 Funde (ohne Aufbewahrungsort). Zusammen mit einigen Artikeln zu einzelnen Instrumenten (Bayer 1964, 1964/5 und 1968) kennzeichnet es den Anfang der israelischen Musik-Archäologie.

Von dieser Zeit an entwickelte sich die Archäologie der Musik trotz Schwierigkeiten und Missverständnissen zum grundlegenden Bereich der altisraelitischen Musikforschung. Im Vordergrund steht hier die theologische, die jüdische und die archäologische lexikographische Literatur. In der grossen Gruppe der biblischen Enzyklopädien sind die besten Beiträge zum Thema zu finden (Gerson-Kiwi 1957; Werner 1962; Rüger 1977; Foxvog/Kilmer 1980; für Instrumentennamen ist besonders empfehlenswert das Werk *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, 1973). In den *Judaica* sind bis heute die Beiträge von Curt Sachs in *The Universal Jewish Encyclopedia* 1948 und von Bathia Bayer in *Encyclopaedia Judaica* 1971, die einzigen Studien, in denen die Textinterpretationen mit entsprechendem altisraelitischem archäologischem Material begleitet werden, von bleibendem Wert. In der ägyptologischen und assyriologischen Lexikographie werden die Instrumente rein organologisch betrachtet (*Lexikon der Ägyptologie*, Wiesbaden 1975; mit grösster Detailfülle und ausserordentlich reichem Belegmaterial im *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Berlin/New York, ab 1932). Zum ersten Mal werden die Musikinstrumente Altisraels/Palästinas in einem nahöstlichen Kontext in *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East* (Braun 1996) vorgestellt, wobei ihr autochthoner Charakter neben den zwei Hochkulturen – Ägypten und Mesopotamien – hervorgehoben wird. Die musikwissenschaftliche Lexikographie hatte nach den klassischen organologischen MGG-Artikeln von Hans Hickmann keinen weite-

ren enzyklopädischen Beitrag zum Thema geleistet. Leider ist sogar in den neuesten Lexika noch immer eine Unterschätzung des lokalen archäologischen Materials verbreitet, die sich hauptsächlich auf das jüdische Bilder- verbot (Ex 20,4 und 34,17; Dtn 4,16-18 und 5,8) stützt (vgl. Sachs 1940, 105; Kraeling/Mowry 1960, 295, und Smith 1962, 4), und musikalische Begriffe des AT werden unabhängig vom chronologischen und geographischen Kontext der Bibel in einem generell nahöstlichen Sinn interpretiert. Das Nachschlagewerk *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (1989, Bd. I, 76-112) z. B. bietet zur Illustration des Kapitels "Musik im Alten Israel" einen ägyptischen Harfenspieler des 14. Jh. v. Chr., zwei Leiern aus Ur aus der Mitte des 3. Jt. v. Chr., einen semitischen Leierspieler vom Beginn des 2. Jt. v. Chr., und eine als *kinnor* bezeichnete Leier aus dem römischen Palästina; vor- oder ausser-biblische Musikkulturen Altisraels sind mit keinem Wort erwähnt. *The New Grove* (Werner 1980, 618) interpretiert den Instrumentennamen *m<sup>e</sup>na* 'anim ohne Grund als römisches Sistrum und illustriert dieses Gerät mit der "Rekonstruktion" eines Instrumentes, für dessen Existenz in der Vergangenheit es keinerlei Beweis gibt (s. Braun 1994, 140).

In der neuen Auflage der MGG wird in den Artikeln "Biblische Musikinstrumente" (Braun 1994) und "Altisrael: von den Anfängen bis zur Römischen Zeit" (Braun u. Cohen 1996) unter Berücksichtigung der *new* und *post processual archaeology*, der Neuen Pentateuchkritik sowie interdisziplinärer Arbeitsmethoden in der Musikwissenschaft, eine Synthese historischer, anthropologisch-vergleichender und musikwissenschaftlicher Forschungsmethoden angestrebt.

Seit 1960 erschienen lediglich etwa 30 Studien oder Teilstudien zu einzelnen Themen der altisraelitischen/palästinischen Musik, deren Ausgangspunkt archäologische Funde sind. Von Musikwissenschaftlern, Archäologen oder Historikern verfasst, streben sie oft eine interdisziplinäre Forschungsmethode an. Akzente und Betrachtungsweise verschieben sich je nach den Interessen und der Expertise des Wissenschaftlers. Die Identifikation des Dargestellten (die erste, prä-ikonographische Stufe der Analyse eines Kunstwerks, laut Panofsky 1950) scheint für die Archäologen das grösste Problem darzustellen. Wenn eine Orgeldarstellung auf samaritanischen Öllämpchen aus dem 2.-3. Jh., d. h. an den Quellen des christlichen liturgischen Gesanges, wiederholt als Harfe identifiziert wird (Sussmann 1978, 224; Israeli/Avida 1988, 138), ist der wissenschaftliche Verlust beträchtlich. Verwechslungen von Blasinstrumenten-Namen sind zahlreich, und unbegründete ergologische Erklärungen (z. B. *nevel* = symmetrische, *kinnor* = asymmetrische Leier, King 1988) sind irreführend. Missachtung des archäologischen Forschungsstandes ist geeignet, Theologen und Mu-

sikwissenschaftler zu weitreichenden irrigen Folgerungen zu veranlassen: bis heute sind keine archäologischen Funde bekannt, die den Gebrauch der Harfe in Altisrael/Palästina bestätigen. Daher ist die eindeutige Interpretation des Wortes *nevel* als Harfe (Seidel 1989, 210) unzulässig. Ebenso gefährlich ist angesichts der völligen Abwesenheit archäologischer Funde das Postulat einer blühenden Musikliturgie für das 6.-5. Jh. v. Chr. (ebd., 212; Bayer 1971, Sp. 565 u. a.). Andererseits kann eine ungenügende organologische Analyse dazu führen, eine Fälschung als echt zu publizieren, wie es mit dem bekannten Ma'adanah-Siegel der Fall war (s. Kap. IV/3B). Die zweite und dritte Stufe der Panofsky-Analyse – ikonographische Analyse im engeren und ikonologische Interpretation im tieferen Sinn – ist hinsichtlich archäologischer Artefakte sehr kompliziert, bei einem komplexen interdisziplinären Arbeitssystem aber durchführbar. Ich glaube, dass die Interpretation des Aschdod-Gestells als eines frühen Zeugnisses des Kybele-Kults in Altisrael/Palästina, und hiermit auch einer neuen Chronologie und Geographie der Entstehung des sogenannten "phönizischen Orchesters", hier ein gutes Beispiel liefert (s. Kap. IV/4).

An dieser Stelle seien einige der bedeutendsten archäo-musikologischen Beiträge der letzten 20-30 Jahre aufgezählt: Bayer 1968b (Interpretation des *kinnor* und *nevel* der römischen Zeit als zwei Formen – Diskant und Bass – der Leier), Beck 1982 (sozial-historische Analyse der Zeichnung einer Leier-Spielerin auf dem Kuntillet 'Ağrud-Vorratskrug), Mazar B. 1976 (mythologische Interpretation des Megiddo-Krugs mit der Zeichnung eines Leierspielers und Tier-Prozession), Meshorer 1982, II, 132-219 (die Beschreibung der Bar Kochba-Münzen mit Darstellungen von Musikinstrumenten) und Meyers C. 1987 (ganzheitliche Analyse einer Trommelspielerin-Terrakotta des Harvard Museums und Diskussion des Topos "Frauengestalt mit Diskus").

Der Begründer der israelischen Archäologie, Benjamin Mazar, kündigte vor etwa zehn Jahren folgende Entwicklung an: "... the next generation of archaeologists will react away from technical archaeology and turn to texts" (Jerusalem Post, 28. Januar 1986). Die Perspektiven altisraelitischer/palästinischer Musikkultur-Forschung sind in der entgegengesetzten Richtung zu suchen: von Textstudien zur Archäologie und Ikonographie der Musik.

## 2. GEOGRAPHISCHE, CHRONOLOGISCHE UND KULTURELLE GRENZEN

Der Terminus "Altisrael/Palästina" – im weiteren AIP – wurde für den Titel dieser Studie in der Hoffnung gewählt, dass er den historischen, geographischen und kulturellen Grenzen der Diskussion Ausdruck gibt.

Die geographischen Grenzen der Studie umfassen, grob genommen, den heutigen Staat Israel und einen kleinen Teil von Jordanien (vom Jordan-Fluss bis etwa zum 36. Meridian). In Einzelfällen werden auch archäologische Funde aus Süd-Syrien und Libanon einbezogen, und als vergleichendes Material werden Artefakte des gesamten Nahen Ostens gebraucht.

Die Chronologie beginnt mit den frühesten für die Musikkultur relevanten Funden, die beim heutigen Forschungsstand in das zehnte Jahrtausend v. Chr. datiert sind. Ihre obere Grenze ist mit der früh-byzantinischen Zeit (etwa das 4.-5. Jh.) festgesetzt. Bei der internen Einteilung dieser Zeitperiode, die von der traditionellen archäologischen Epochenbezeichnung abgeleitet ist (Steinzeit, Chalkolithikum, etc., s. Inhaltsverzeichnis), muss in Betracht gezogen werden, dass historische Kulturperioden im Altertum nicht auf das Jahr eintraten, sondern langfristige Änderungsprozesse waren. Dies gilt in der Musikgeschichte insbesondere für Veränderungen von Stilen und Werturteilen, die sowohl mit grosser Verspätung wie auch vorzeitig im Vergleich zu sozial-politischen Änderungen eintreten konnten, den letzteren nachhinkend oder als Vorzeichen dienend. Melodien, Weisen und Musikinstrumente bestehen Jahrhunderte lang mit grosser Zähigkeit fort und überleben entscheidende sozial-historische Veränderungen. Andererseits können sie sich unabhängig von sozialen Prozessen verändern oder sich Stiländerungen in der Aufführungspraxis vollziehen, ein Vorgang, der für den Historiker allerdings oft nicht genau festzulegen ist.

Die chronologische Heterogenität von AIP, ein Charakterzug der Geographie und historischen Entwicklung dieses Kulturgebietes und seiner Bevölkerung, wird von Helga Weippert als das "Ungleichzeitige im Gleichzeitigen" (1988, 26-27) bezeichnet. Die spezifische Dreiteilung der lokalen Bevölkerung "in Städter, Dörfler und nomadische Hirten bringt es mit sich, dass sich bisweilen bei einer Gruppe bereits die Merkmale einer neuen Epoche zeigen, während im Bereich einer anderen Gruppe die alte Kultur noch lebenskräftig ist" (ebd.). Dieses Phänomen ist in der Musikkultur besonders überzeugend zu belegen: wir finden in derselben historischen Periode die primitivsten Klanggeräte und hochentwickelte Saiteninstrumente (z. B. die Rassel und Leiern der Eisenzeit). Andererseits überleben Musikinstrumente Veränderungen historischer Perioden, ohne dass sie sich im geringsten bezüglich Form oder Herstellungsmaterial verändern. Die

musikalische Materialkultur kann also beständig bleiben, während die Neuerungen sich offensichtlich nur auf die Aufführungspraxis und aufgeführte Musik beziehen (z. B. beim Beckenspiel).

Der ethnische Aspekt wird in der vorliegenden Studie zum ersten Mal als Teil der lokalen Musikgeschichte in die Diskussion einbezogen – einzelne Abschnitte sind den philistäischen, phönizischen, nabatäisch-safaitischen, idumäischen und samaritanischen Musikkulturen gewidmet. Wegen ungenügendem archäologischem Material konnte die edomitische, moabitische, ammonitische und amoritische Musik vorläufig nur am Rande erwähnt werden.

Die vom Ethnischen und Religiösen bedingte Musikkultur AIPs – in erster Linie Kultur und nur als Sekundärphänomen auch Musik, komplex in ihrer Homogenität und einheitlich in ihrer Heterogenität – soll als vielfältiges Mosaik betrachtet werden, welches von synkretistischen Tendenzen beherrscht wurde. So wie in historischer Hinsicht das "Ungleichzeitige im Gleichzeitigen" ein Charakterzug der Entwicklung AIPs ist, so ist auch das "Heterogene im Homogenen" und vice versa bezeichnend für die altisraelitische/palästinische Musik.

Dieser Prozess des Kultur- und Musiksynkretismus AIPs mag Resultat der ausserordentlich kleinen Ausmasse des Landes sein, der aussergewöhnlichen, durch die geographische Lage des Landes bedingten lokalen Kulturdynamik und der dauerhaften Amalgamierung der lokalen Bevölkerung. Nur so ist es möglich, die im ganzen Lande herrschenden homogenen Musikstile und Musikinstrumentenformen zu erklären, die sich aus den lokalen heterogenen Musikerscheinungen entwickelten.

### 3. DIE QUELLEN: ARCHÄOLOGISCH-ICONOGRAPHISCHE, SCHRIFTLICHE, VERGLEICHENDE

#### A. Archäologisch-ikonographische Quellen

"Eine Rekonstruktion der Religionsgeschichte Palästina/Israels im 2. und 1. Jt. braucht Primärquellen. Solche aber sind nicht in den biblischen Schriften zu finden, sondern nur von der Archäologie zu erwarten" (Keel/Uehlinger 1998, 4). Bis jetzt von der Musikwissenschaft in hohem Masse vernachlässigt, können solche Quellen wenigstens teilweise das Bild der für immer verschollenen Musikkultur in ihren technischen, sozialanthropologischen und symbolischen Aspekten für uns klären. Sogar ihr Timbre ist uns dank der Archäologie in bestimmten Fällen erhalten (s. Kap. II/7 u. IV/5). Die Musik selber aber ist für immer verstummt.

Die moderne Forschungsmethodik verlangt eine Diskussion, die auf der lokalen kanaanäisch-israelitisch-palästinischen Musikkultur basiert und vor allem das örtliche archäologisch-ikonographische Material einbezieht. Die jüngsten Studien bestätigen diese Voraussetzung: die wichtigsten Veränderungen des 13.-11. Jh. v. Chr. in der Region werden jetzt vor allem als "long-term socio-economic transformation followed by the collapse of the city-state system" (McGovern 1987, 270) gesehen, und nur teilweise als Resultat von Eroberung oder Infiltration. Das bedeutet, dass die Musikkultur vorwiegend als Lokalentwicklung betrachtet werden muss. Weiterhin bedingte die von vielen Wissenschaftlern anerkannte polytheistische Natur der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Milleniums in AIP auch eine polystilistische Musikkultur. Diese aber kann nur auf der Basis der lokalen Archäologie erforscht werden.

Das biblische Bilderverbot wurde bis in die Gegenwart als zentrales Hindernis in der musik-ikonographischen Erforschung der Musikkultur AIPs genannt und diente als Rechtfertigung für die scheinbare Abwesenheit von ikonographischen Quellen. Die neueste Forschung, die sich auf die Gegenüberstellung von archäologisch-ikonographischen Fakten und alttestamentlicher Geschichtsschreibung konzentriert, kommt zu der Überzeugung, dass weder die altisraelitische Kultur noch die altisraelitische Religion immer und überall bilderfeindlich waren (Urbach 1959; Avigad 1976, IV, 275-87; Schroer 1987). Die Intensität der künstlerischen Aktivität in der israelitisch/judäischen Geschichte ist eine Funktion der internen sozialen und kulturellen Prozesse sowie der Integration und Akkulturation mit benachbarten Kulturen. Es stellt sich nicht mehr die Frage, ob archäologisch-ikonographische Belege vorhanden sind, sondern wie man diese sozio-kulturell differenziert und typologisiert. Die Wahl der archäologisch-ikonographischen Quellen muss allerdings sehr sorgfältig vorgenommen werden, indem schriftliche Quellen nur historisch-geographisch relevante archäologische Funde ergänzen.

Das archäologische Material besteht aus Musikinstrumenten-Funden und ikonographischen Belegen, wobei die dreidimensionalen Statuetten und Figuren organologisch informationsreicher, die zweidimensionalen Zeichnungen, Flachreliefs usw. hinsichtlich der Konstellation ergiebiger sind. Zur Zeit kann man von etwa 650 Funden sprechen, die aus AIP stammen und die Zeitspanne von den Anfängen der Besiedlung dieses Landes bis zur spätrömischen Zeit (3.-4. Jh.) umfassen (s. Taf. 1). Schon eine grobe Systematisierung dieses Materials führt zu wichtigen Ergebnissen. So scheint beispielsweise bei der völligen Abwesenheit der Harfe im archäologisch-ikonographischen Material die Interpretation eines biblischen Musikinstrumentennamens als "Harfe" fragwürdig. Die Abwesenheit der

Becken im Zeitraum zwischen der Spätbronze- und der hellenistischen Zeit ist mit der Zeit der Niederschrift einiger alttestamentlicher Texte, in denen sie erscheinen (Esra, Nehemia, Chronik, 4.-3. Jh. v. Chr.), in völligem Einklang, stellt aber die Historizität des Beckenspiels in der Zeit Davids (1 Chr 15,16, 19, 28), in Frage. Das Lautenspiel ist weder im archäologisch-ikonographischen Material noch in den biblischen Texten nachweisbar, und hier stellt sich die Frage der sozial-ästhetischen Gründe für diese Abwesenheit. Von besonderem Interesse ist die "archäologische Lücke" der babylonisch-persischen Zeit (s. Kap. IV/6), ohne deren Klärung es nicht möglich ist, die relevanten Abschnitte der alttestamentlichen Bücher Esra, Nehemia und Chronik zu interpretieren. Eine genauere statistische Analyse des archäologisch-ikonographischen Materials erscheint für die weitere Forschung als notwendig. Abgesehen von grösseren historischen und geographischen Dimensionen, sollen auch die lokal-ethnischen Besonderheiten nicht nivelliert werden. So waren, zum Beispiel, die Leiern der Israeliten, Judäer, Phönizier, Philister, Nabatäer und Idumäer trotz Akkulturationsprozessen verschieden: der symmetrische philistäische Leier-Typ der Küstengebiete unterscheidet sich vom asymmetrischen nabatäisch-kontinentalen Typ. Eine Verallgemeinerung der ikonographischen Typen kann hier zu irrigen Folgerungen führen.

### B. Schriftliche Quellen

Das Alte Testament war und bleibt die wichtigste, aber auch die umstrittenste schriftliche Quelle für die Geschichte der altisraelitisch/palästinischen Musikkultur. Sein Beitrag wird vom Stand der Exegese bestimmt. Als Funktion der letzteren muss die musikwissenschaftliche Analyse der biblischen Texte sich von der Bibelkritik leiten lassen (van Dyk 1990). Als authentische Quelle kann nur der Bibeltext der Originalsprache – das Hebräische – betrachtet werden. Von den modernen deutschen, englischen, französischen u. a. Übersetzungen ganz abgesehen, sind sogar die Septuaginta, Peschitta (syrische Bibelübersetzung des 2. bis 4. Jh.) und Vulgata von fragwürdigem Wert: so werden z. B. *kinnor* und *ʿugav* von Gen 4,21 in der Septuaginta mit ψαλτήριον und κιθάρα übersetzt, in der Peschitta als *kinnora* und *zimara*, in der Vulgata als *cithara* und *organo*. Aber auch in ein und derselben Sprache werden für das gleiche Instrument verschiedene Übersetzungen aufgeführt: *kinnor* erscheint in der Septuaginta als κιθάρα (19mal), κινύρα (17mal), ψαλτήριον (5mal), ὄργανον (1mal); *ʿugav* als ψαλμός (2mal), κιθάρα (1mal) und ὄργανον (1mal). Die irrtümliche Interpretation von *nevel* als Harfe (Sachs 1940, 115) aufgrund der

überwiegenden Zahl der Übersetzungen mit *psaltirion* in der Septuaginta und *psalterium* in der Vulgata (die Peschita mit *kitara/kinnor* und der Targum, 3.Jh., mit *kinnora* werden von Sachs ignoriert) bestätigt, wie unzuverlässig Folgerungen sein können, die auf Übersetzungen beruhen (s. Kap. I/5). Die Etymologie der Instrumentennamen dagegen kann behilflich sein: das Wort *kinnor* mit seiner Wurzel *knr* führt eindeutig zu einem Leierinstrument zurück (s. Ellmermeier 1970; ThWAT 4, 211-214). Eine Gegenüberstellung der Chronologie der beschriebenen Ereignisse und der Kanonisierung des relevanten Bibelabschnittes ist zu berücksichtigen (z. B. die Tempelinstrumente der Zeit König Davids um 1000 v. Chr. mit ihrer Beschreibung in 1 Chr 25,1-7 und 2 Chr 5,12-13, um das 5. bis 4. Jh. v. Chr.); für den Wechsel der Musikaesthetik sind die Parallelstellen der Bibel (z. B. 2 Sam 6,5 und 1 Chr 15,28) von ausschlaggebender Bedeutung: ein orgiastisches, lärmendes Orchester wurde durch eine geregelte Musikliturgie ersetzt. Die organologische Information der Bibeltexte ist dürftig; nur an drei Stellen ist das Material der Instrumente genannt (Num 10,2; 1 Kön 10,12; 1 Chr 15,19), und nur einmal die Spieltechnik (1 Sam 16,23). Der "Platz im Leben" der Musik dagegen lässt sich ziemlich genau bestimmen (vgl. Kolari 1947, Casetti 1977).

Ausser den biblischen Texten *per se* müssten als schriftliche Hilfsquellen die kanonisierten post-biblischen Schriften (Mischna, Jerusalemer und Babylonischer Talmud), die Apokryphen, Schriften der Kirchenväter und Rabbinische Responsa (Sammlungen von Fragen der Gemeinde und Antworten der Rabbiner in bezug auf den jüdischen Glauben, hauptsächlich aus dem 8. bis 14. Jh.), einbezogen werden. Hier müssen der Bedeutungswandel und auch die einfache Verstümmelung von Instrumentennamen mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt werden (z. B. *'ardablis*, TJ Sukkah 55c, wahrscheinlich von *Hydraulos*). Die Qumran/Tote-Meer-Rollen sind besonders wichtig hinsichtlich der Spielpraxis der Trompeten (Schriftrollen 1QM und 1QS).

Ausser dem Alten Testament gibt es keine vorchristlichen schriftlichen Quellen, die für die lokale Musikkultur relevant wären. Das einzige bekannte Dokument ist eine nabatäisch/safaitische Grabstein-Inschrift (in das 1. Jh. v. Chr. bis 4. Jh. datiert, s. Kap. V/3), auf welcher eine Pfeifenbläserin erwähnt wird. Schriftliche Quellen benachbarter Kulturen sind ebenfalls dürftig. Nur vier Dokumente mit direkter Beziehung zu altisraelitischen Verhältnissen sind erhalten: ein Amarna-Brief (s. Kap. II/3; ANET, 487, Amarna-Brief Nr. RA-XXXI) an den Fürsten von Geser bezüglich Konkubinen, ein Schreiben des ägyptischen Gouverneurs an den Fürsten von Taanach bezüglich seiner Tochter, die zur Sängerin erzogen werden soll (s. Kap. III/3), die Sanherib-Annalen über die Musikanten und Musi-



kantinnen des Judäischen Königs Hiskija (s. Kap. IV/3A) und ein Register aus dem ägyptischen Samaria, das einen Aulos-Spieler Yakubius ben Yakubius nennt (s. Kap. V/5).

### C. Vergleichende Quellen

Vergleichende Studien sind für die altisraelitisch/palästinische Musikforschung unentbehrlich und können auf verschiedenen Ebenen durchgeführt werden: textuell, etymologisch, archäologisch-ikonographisch und ethnologisch. Seit den Anfängen der Erforschung der altisraelitisch/palästinischen Musikkultur schwankt diese zwischen einer totalen Vernachlässigung altisraelitischer und zugleich einem unkritischen Einbezug von benachbarten Quellen einerseits (Kraeling/Mowry 1960, 295-296; Gressmann 1903, 1), und einer völligen Auslassung der letzteren andererseits (Smith 1962, Seidel 1989, 27-30), was deren grosser Bedeutung nicht entspricht. Sumerische schriftliche Quellen wurden schon früh im 20. Jh. ausgewertet (Langdon 1921) und haben in der neueren Forschung ihre Bedeutung bestätigt (Foxvog/Kilmer 1980, 436ff.). Die Ugarit-Forschung hat die Instrumentenkunde ergänzt, indem sie eine Reihe von Instrumentennamen (*mšltm* – Becken, *tp* – Trommel; *knr* – Leier; s. Aistleitner 1959, 99a; Caubet 1987, 733-5) in schriftlichen Quellen bereits aus dem 14.-13. Jh. v. Chr. entdeckte. Ergiebig, oft entscheidend, wie im Fall des Terminus *kinaratim* (s. Kap. I/5), oder im Fall des *‘ugav* (ebd.), sind vergleichende etymologische Betrachtungen.

Archäologisches Material, das aus Nachbarländern stammt, kann in einzelnen Fällen und wenn mit bestimmter Vorsicht behandelt, der Forschung dienen. Dieses trifft besonders für die Fälle zu, bei denen die israelitisch/palästinische Provenienz der dargestellten Instrumente etc. eindeutig klar ist, wie z. B. bei dem semitischen Leierspieler aus dem Grab in Beni-Hasan in Mittelägypten (Kap. III/1), den leierspielenden judäischen Gefangenen auf den Lachisch-Reliefs Sanheribs aus Ninive (Kap. IV/3A) oder den Trompeten des Jerusalemer Tempels auf einem der Reliefs des Titusbogens in Rom (Kap. V/2). Dagegen ist der häufige Vergleich der königlichen Leiern von Ur mit dem *kinnor* der Bibel kaum zulässig (NHdb 1, 88). Eine bedeutungsvolle typologische Verwandtschaft bietet der Topos "Frauengestalt mit Diskus" der mesopotamischen, zyprischen, ugaritischen und altisraelitisch/palästinischen Terrakotten (s. Kap. IV/1). Wir haben hier vor uns ein klares Beispiel des "Homogenen der Heterogenität", der autochthonen Verschiedenartigkeit eines universellen nahöstlichen künstlerischen Themas. In den geographischen Gebieten, die zur israelitisch/palästi-

nischen Musikinstrumentenkunde gehören, kann man die vergleichende Ethno-Musikologie einbeziehen (z. B. die Parallele zwischen einer Doppelpfeifen-Darstellung auf einer Steinritzerei aus Nabatäa und dem modernen *arghul*, s. Braun 1993).

Zu einem der letzten und bedeutendsten Erfolge der vergleichenden oder interdisziplinären Methode muss die Studie von Anne Caubet gezählt werden. Aufgrund archäologischen Materials aus Ugarit (epigraphische, organologische und künstlerische Quellen) kommt sie zur Schlussfolgerung, dass das sich hieraus ergebende Gesamtbild "... nous a permis de dégager les éléments constitutifs d'un univers musical du Levant à la fin du IIe millénaire, univers qui se détache de ceux des pays voisins mieux connus, l'Egypte, la Mésopotamie et le monde grec pré-hellénique" (Caubet 1994, 130).

Eine ähnliche Methode, die den gesamten Quellenbestand in die Analyse der historisch-musikalischen Situation einbezieht, strebte ich in meinen Studien an (1993, 1994 und 1995).

#### 4. MUSIKHISTORISCHE ASPEKTE

##### *A. Die Steinzeit (vor dem späten 4. Jt. v. Chr.)*

Diese ausgedehnte Periode reicht von den Anfängen der Besiedlung AIPs' durch den modernen Menschen vor etwa 700'000 Jahren bis zur Bronzezeit. Die Zahl der archäologischen Funde dieser Epoche ist im Vergleich zu anderen Zeitabschnitten gering (Bar-Yosef/Mazar 1982, 312; s. Taf. 1). Menschliche Überreste, Wohnbauten, Elemente der Siedlungsplanung können bei unserem Thema im besten Fall als sozioökonomischer Hintergrund dienen. Das vom Menschen Geschaffene wurde von Natur-, Kultur- und Zufallsprozessen zerstört und filtriert.

So entfernte Lebens- und hiermit Klangmodelle wie die der Höhlenkulturen von Tabun oder Yabrud des mittleren und jungen Acheuléen (etwa 600-100'000 v. Chr.) hinterliessen uns keine Spuren einer akustischen Tätigkeit. Unter Berücksichtigung der Produktionsweise der Sammel- und Jagdkulturen können wir aber annehmen, dass in diesem enormen Zeitabschnitt der sogenannten "pebble-tool"-Kultur mit der Verwendung von Feuersteingeräten und Faustkeilen als wichtigsten Werkzeugen, der Mensch seine Werkzeuge, die Geräte und Naturgegenstände seiner materiellen Umwelt sowie seinen eigenen Körper benutzte, um akustisch organisierte Effekte, also Musik, hervorzubringen.

Wir haben bis heute keine bessere Hypothese für die Anfänge dieser Tätigkeit, die hunderttausende Jahre "Urbesitz" des Menschen war (Sachs 1965, 7), als jene, die uns die "vergleichende Methode" bietet (s. Kap. I/3C). Das Händeklatschen, Fussstampfen, der Brust-, Bauch- oder Schenkelschlag – all diese uns noch heute bekannten Formen der Klangproduktion, hinterliessen uns keine greifbaren materiellen Zeugnisse, waren aber zweifellos Bestandteil des steinzeitlichen Menschen in AIP. Die vergleichende Methode, die uns Beispiele dieser "Musikpraxis" aus vielen Teilen der Welt bis in unser Zeitalter der elektronischen Musikinstrumente in Fülle zur Verfügung stellt, ist unser einziges Untersuchungswerkzeug.

In der wesentlich späteren natufischen Kultur (ca. 12'000-8500 v. Chr.), zur Zeit der sogenannten "neolithischen Revolution" (Child 1951, 71), oder, nach anderer Bezeichnung, "agrarischen Revolution" (Brentjes 1968, 8) – beides eigentlich langfristige Prozesse einiger tausende Jahre – wurde die Jagd-Sammel-Kultur durch agrikulturelle Aktivität und Viehzucht, wie auch durch eine hochentwickelte mikrolithische Produktion abgelöst (Anati 1963, 140-2). Zu dieser Zeit kommen zum ersten Mal Materialbelege zum Vorschein, die eine klangproduzierende Tätigkeit bestätigen und von einer mit akustischen Effekten verbundenen Glaubens- und Kunstvorstellung zeugen.

Für diesen Zeitabschnitt (s. Taf. 1) stehen knapp zehn Funde zu unserer Verfügung, von denen ein Teil nicht sichergestellt ist und ein anderer aus unzuverlässig dokumentierten Expeditionen der 30er Jahre stammt.

Die Geschichtsschreibung der steinzeitlichen Periode ist zudem durch ausserordentlich langsam sich akkumulierendes Quellenmaterial behindert. In dieser Lage muss Bilanz gezogen werden, ohne eine Fülle von Material zu besitzen. Obwohl wir vorher für eine chronologisch-geographisch-kulturelle Segmentation der AIP-Musikkultur plädierten, müssen wir uns für die Steinzeit mit einem stichprobenartigen und lückenhaften Überblick des Ganzen begnügen, was durch die ausserordentlich langsamen, auf längere Distanzen kaum wahrnehmbaren Veränderungen der steinzeitlichen Musikkultur gerechtfertigt ist. Genau so wie "der Faustkeil für hunderttausend Jahre das Hauptgerät menschlicher Produktion war" (Brentjes 1968, 8-9), blieb auch das Klanggerät während Jahrtausenden unverändert. Es wird axiomatisch anerkannt, dass sich die Steinzeit in ihrer allgemein kulturell-künstlerischen Entwicklung, und erst recht in deren konservativstem Zweig – der streng an den Kult gebundenen Musik – nur mit sehr geringen Neuerungenstendenzen auszeichnete. Jahrtausende schienen zu vergehen, ehe die Klangproduktions-Systeme sich änderten.

Schon das Auftauchen der ersten als Klanggerät identifizierbaren Funde gerade zur Zeit der "neolithischen Revolution" (was nicht bedeutet, dass

andere Funde oder abweichende Interpretationen in der Zukunft nicht möglich sind und wir hier ein endgültiges Urteil abgeben dürfen) zeugt davon, dass ein neues Zeitalter nicht nur in der sozioökonomischen und politisch-intellektuellen Struktur der AIP-Gesellschaft eingetreten war, sondern dass auch die Klangwelt dieser Gesellschaft ganz neue, anscheinend revolutionäre Änderungen aufweist.

Das in der Musikkultur der Steinzeit noch besonders zähe "Ungleichzeitige im Gleichzeitigen" (s. Kap. I/2) erstreckt sich hier über Jahrtausende. Bestimmte früher erwähnte Modelle der natufischen Klangproduktion haben bereits etliche Jahrtausende vorher in verschiedenen Formen bestanden, ohne uns erkennbare Spuren zu hinterlassen. Allerdings sind erst in der natufischen Kultur die ersten Idiophone (Rasselgehänge) bezeugt (Kap. II/1). Neue Materialien (Muscheln, Stein), neue Bearbeitungsmethoden und Zusammenstellungen dieser Materialien (Ketten-Prinzip, Politur, Schnitzerei) wurden für Geräte mit Klangmöglichkeiten herangezogen. Es handelt sich hier um Schmuckgegenstände synkretistischer Natur, Schmuckketten aus Knochen oder Stein, deren akustischer Effekt nur beiläufig durch Tätigkeiten verursacht wird, die eigentlich einen anderen Zweck haben, als den, Musik zu produzieren (z. B. intensive Bewegungen bei der Verehrung einer Gottheit, während einer Prozession, eines Tanzes, der Arbeit usw.). Der Gegenstand selber war nicht nur Klanggerät, sondern gleichzeitig Schmuck, Wertsache, Bekleidungsstück oder Arbeitsgerät. Es war eine Welt der polyvalenten Semantik, in der multifunktionelle Grössen im Vordergrund standen.

Einige Jahrtausende später (7. Jt. v. Chr.) erscheint das mystische, mit dem Ahnenkult verbundene Schwirrholtz (Kap. II/1), und erst in der Kupfersteinzeit (Chalkolithikum), an der Grenze zwischen Stein- und Bronzezeit im 4. Jt v. Chr., scheint die wirkliche "organologische" oder "akustische Revolution" stattgefunden zu haben. Jetzt erscheinen die ersten Darstellungen der Sanduhrtrommel (Kap. II/2) und eines Saiteninstruments der neuen Generation (Kap. II/2b) – der Harfe.

Wir müssen in Betracht ziehen, dass nach allgemein angenommenen Voraussetzungen die Musikinstrumente und die Musiktätigkeit mit grosser Verspätung in künstlerischen Darstellungen erscheinen, und dass diese Verspätung um so grösser ist, je weiter die historische Epoche zurückliegt. Wir dürfen hier mit einem "Nachhinken" der kupfersteinzeitlichen ikonographischen Belege auf den Realbestand des Musiklebens von einigen Jahrhunderten rechnen. Wir müssen auch in Betracht ziehen, dass Musikinstrumente wie die erwähnte Harfe nicht plötzlich aus dem Nichts auftauchen. Das Bindeglied zwischen dieser Harfe und älteren neolithischen

Saiteninstrumenten – dem Musikbogen oder der primitiveren Form der Harfe – fehlt uns in AIP noch immer.

Die oben aufgezählte Reihenfolge – Idiophone, Membraphone und Chordophone (mit Ausnahme der Aerophone aus zur Zeit nicht geklärten Gründen) – kann als Illustration zur klassischen Chronologie der Musikinstrumente in Schulbüchern der Organologie dienen (vgl. Sachs 1968; Marcuse 1975). Sie kann ein treues Abbild der Musikgeschichte AIPs sein, kann uns aber auch täuschen. Wir haben heute weder die Möglichkeit, dieses mit Sicherheit zu bestätigen, noch es zu widerlegen; solange aber dem nichts widerspricht, können wir diese Reihenfolge als Arbeitshypothese akzeptieren.

Zu den wichtigstens Kennzeichen der natufischen Kultur gehört der offenbar erstmalige Aufschwung intellektueller und künstlerischer Tätigkeit mit lokalen Merkmalen. Dieser Aufschwung erreichte im Bereich der Musikkultur seinen Höhepunkt im Chalkolithikum mit der Terrakottafigur einer Trommlerin aus Gilat und in der ersten Darstellung eines Harfeninstruments aus Megiddo (s. Kap. II/2a u. b). Sollten wir nicht angesichts dieser einzigartigen autochthonen künstlerischen Tätigkeit auch einen autochthonen Musikstil postulieren? Und inwiefern können wir aufgrund dieser Einzelfunde eine Klangwelt der Epoche skizzieren?

Dies kann zur Zeit nur in ganz allgemeinen Linien geschehen (ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Musik selbst, d. h. ihre Tonrealität, ohne Unterstützung durch schriftliche oder gar phonographische Quellen unmöglich ist). Auf Grund des zu unserer Verfügung stehenden Artefakte-Corpus, wie auch einer zum Teil möglichen Klangrekonstruktion der archäologischen Klanggeräte, und mit Hilfe der vergleichenden Methode könnte man einige Charakterzüge dieser Tonwelt aufführen:

1. in den Dörfern der natufischen Kultur mit einer Gemeinschaft von etwa 60 bis höchstens 200 Einwohnern, welche Schmuck-Idiophone als Klangwerkzeuge einsetzten, war, dem Bedürfnis entsprechend, die dynamische Kraft der Musik im zeitgenössischen Verständnis sehr bescheiden;
2. in der natufischen Phase dominierten allem Anschein nach klirrende Töne von unbestimmter Höhe, bei grösstenteils kollektiver Aufführung;
3. Je höher der Sozialstatus der Musizierenden, desto reicher die Klangproduktion, hauptsächlich in dynamischer und klanglicher Hinsicht;
4. rhythmische Modelle funktioneller Tätigkeiten (Arbeit, Ritual) waren für adäquate Musik-Formeln entscheidend, die Musik war also sozio-professionell gebunden;
5. bestimmte soziale Situationen provozierten einen Aufschwung "pathogener Musik" (im Sinne von Curt Sachs 1968, 38-9) in der sonst kongruenten Klangebene;

6. die ältere natufische Musikkultur war anscheinend hauptsächlich im nördlichen Karmel-Gebiet konzentriert; die "organologische Revolution", die sich in den entwickelten Formen der Membranophone und Chordophone manifestierte und für die man den Ausgang des Neolithikums (etwa das 5. Jt.) als *terminus post quem non* setzen kann, war eher auf das ganze Land verstreut;

7. mit der "akustischen Revolution" des Chalkolithikums und der Ausbildung einer Priester-Musikkultur, deren erste Indizien schon mit dem Schwirrholtz belegt sind, erscheinen auch Zeichen individueller virtuoser Meisterschaft (Trommel- und Harfenspiel).

### *B. Die Bronzezeit (spätes 4. Jt. - 1200 v. Chr.).*

Der Aufschwung der sozioökonomischen Entwicklung, das neue Zeitalter der Stadtkultur, die die steinzeitliche Dorfkultur in vielen Teilen des Landes ablöste, rapide demographische Veränderungen und eine Konzentration der Bevölkerung in den neu entstandenen Städten (etwa 1000 Einwohner in den "Kleinstädten" und 6000 bis 8000 in den "Grossstädten") mit klaren Zeichen einer Urbanisation (Weippert 1988, 157) – das alles förderte und verlangte eine neue Stufe des Musiklebens. Für diese war eine beträchtliche Vervielfältigung und Vervollkommnung der Klangproduktion und damit eine Weiterentwicklung der Musikgeräte selber notwendig, Veränderungen, die alle hauptsächlich auf ein neues stärkeres Klangvolumen hinausliefen.

Die kanaanäische Musikkultur der Bronzezeit, die eine für ihre Zeit sehr bedeutende Entwicklungsstufe erreichte, kann, ähnlich ihren zwei grossen Nachbarkulturen – der ägyptischen und babylonisch-assyrischen –, als autochthone Einheit betrachtet werden. Hauptsächlich auf archäologischen vergleichenden Quellen basierend, kann die neueste Forschung bestätigen, dass die Musikkultur Kanaans bzw. AIPs nicht nur als rezeptive Musikkultur an den grossen Verbindungsstrassen des Nahen Ostens zu betrachten ist, wie öfters behauptet wird ("... possessed no civilization of its own", Sendrey 1969, 58), sondern auch eine bedeutende Ausstrahlung auf ihre Umgebung hatte (Caubet 1994; Braun 1994). Es ist kein Zufall, dass fast alle schriftlichen Erwähnungen der altisraelitischen/palästinischen Musik in nahöstlichen Nachbarländern in die Bronzezeit fallen (s. o.).

Das kanaanäische Musikinstrumentarium – der faktisch greifbarste Aspekt der Musikkultur – umfasste alle im Nahen Osten bekannten Typen, gab aber jedem in Form, Aufführungspraxis oder Funktion einen autochthonen Charakter. Die Leier beispielsweise, schon in der Bronzezeit als

*knr* bezeichnet (zu den einzelnen Musikinstrumenten s. Kap. I/5), ist nur in Kanaan als Soloinstrument belegt und erscheint mit einer neuartigen, für die virtuose Aufführung und das Solospiel griffgünstigen Haltung (s. Kap. III/4). Auch das Lautenspiel zeigt in der Spielpraxis bisher unbekannte Züge, die auf einen lockeren, aspektreichen (Tanz, Possenspiel, Musik), volkstümlichen Musikstil schliessen lassen (s. Kap. III/2). Die Doppelpfeife, ein Zungeninstrument, wurde vor dieser Zeit nie bei der Solobegleitung eines erotischen Tanzes dargestellt (s. Kap. III/4). Die kleine runde Rahmentrommel (*tof*) erschien schon zu früher Zeit auf einer Negev-Felszeichnung (Anfang des 2. Jt. v. Chr., s. Kap. III/1) als Begleitinstrument eines Männer-Reigentanzes, hiermit eine jahrtausendalte nahöstliche Tradition bezeugend. Eine grosse Zahl Bronzebecken (*msltm*) wurde entlang der ganzen Levanteküste von Aschkelon bis Ugarit gefunden (Caubet 1987, 740; s. Kap. III/6). Auch andere Idiophone, besonders die Tonrasseln (s. Kap. III/5), die in Ausgrabungen in grosser Zahl erschienen, bestätigen mit ihrer eigenständigen Form den autochthonen Charakter der Musikkultur AIPs.

Die neuesten Revisionen der Entstehungshypothesen für Israel (s. Finkelstein/Na'aman 1994, 9-14 u. 150-178), die endgültige Ablehnung der "Landnahme"-Theorie und der neue Versuch, die Entstehung Israels im 11. Jh. v. Chr. als Resultat langwieriger sozioökonomischer Transformationen im Rahmen eines totalen nahöstlichen Wandlungsprozesses der Späten Bronzezeit zu erklären – all dies führt auch zu einer kritischen Betrachtung der Musikkultur dieser Zeit. Die teils nomadische und zum grossen Teil bereits sesshafte lokale Bevölkerung der Region (die eine Dichotomie der Hoch- und Niederlandkulturen hervorbrachte), der gleichzeitige Niedergang kanaanäischer Stadtstaaten und die Einwanderung der Seevölker und anderer semitischer wie auch nicht-semitischer Gruppen, schafften eine historische Situation, aus der zwei für die Musikgeschichte wichtige Faktoren resultierten: die entscheidende Bedeutung des lokalen kanaanäischen Kulturerbes und eine höchst heterogene lokale Kulturtradition, die nur teilweise von Einwanderern beeinflusst wurde.

Aus der späten Bronzezeit (14.-13. Jh. v. Chr.) sind ugaritische Quellen bekannt, die Instrumentennamen erwähnen (*knr*, *tp*, *msltm*, auch das Wort *šr*, Gesang; Caubet 1987, 734), die erst viel später im AT erscheinen. Dieses bezeugt eine langjährige sesshafte Musiktradition im kanaanäischen Gebiet.

Was die Musik selber anbetrifft, kann man mit der angebrachten Vorsicht auf die bekannten ugaritischen Aufzeichnungen in Keilschrift (15.-13. Jh. v. Chr.) hinweisen, die als Notenschrift gedeutet werden (Wulstan 1971; Kilmer 1974 u. 1976, Duchesne-Guillemin 1984). Einerseits kann

die Verwandtschaft des Musikinstrumentariums, bzw. der erwähnten Instrumentennamen, und der Spielpraxis (s. z. B. Megiddo-Leierspielerin, IAA 38.780, Abb. III/4-1, und Kamid el-Loz-Leierspielerin, Inv. 78.504, Hachmann 1983, Umschlag) auch eine Verwandtschaft des Musikstils indizieren. Versuche wurden gemacht, die ugaritisch-babylonischen Melodien mit den jüdisch-babylonischen Psalmengesängen zu vergleichen (Duchesne-Guillemin 1984, 21, Fig. 11 u. 12). Andererseits sind jedoch die Keilschrift und die hebräisch-phönizische Schrift so weit voneinander entfernt, dass man diese Notierung für die kanaanäische Musikkultur kaum akzeptieren kann.

Es besteht die Möglichkeit, dass in Kanaan zu dieser Zeit andere, nicht schriftliche Formen der Fixierung von Klang-Modellen bestanden, z. B. die Cheironomie. In Ägypten spätestens seit der Zeit der IV. Dynastie dokumentiert (Hickmann 1961a, 86 u. 92), ist sie seitdem aus der Musikpraxis nicht verschwunden. Mindestens vom Anfang des christlichen Zeitalters an ist die Cheironomie als eine der ältesten Traditionen des israelitischen liturgischen Gesangs schriftlich belegt (TB Berachot 62a) und bis heute in verschiedenen ost-afrikanischen Gemeinden im Gebrauch (Gerson-Kiwi 1980, 192; s. auch Haik-Vantoura 1991, Kap. III).

Das kanaanäische Instrumentarium und sein Aufführungsstil scheinen auf einen sehr temperamentvollen, an der Grenze zum Orgiastischen liegenden Charakter der Musik hinzuweisen. Die grosse Zahl und Eigenart der Idiophone (Rassel, Becken), die weitgehende funktionelle Einbeziehung der Aerophone und Chordophone in das Musikleben, wie auch Funde der Eisenzeit I, die als Erbe der kanaanäischen Musikkultur zu betrachten sind (s. unten u. Kap. IV/4), scheinen diese Hypothese zu bestätigen. Die vielfältigen lokalen Stadtkulturen der Bronzezeit mit ihren zahlreichen Gottheiten variierten ihren Musikstil wahrscheinlich in erster Linie mit der Tonfülle und Stärke der Musik.

### *C. Die Eisenzeit (1200-586 v. Chr.)*

Im 13.-12. Jh. v. Chr. kam es zu einem entscheidenden Wechsel der Machtverhältnisse in AIP; die Blütezeit der beiden Grossmächte – Ägypten und das Hethitische Reich – war vorbei. Periphere Stämme drängten nach Ägypten und in die Levante, und die "Seevölker", vor allem die Philister, im Süden und die Phönizier im Norden schufen eine technologisch mobile und fortschrittliche Kultur, die auch ausserordentliche künstlerische Errungenschaften einschloss (Dothan T. 1982; Dothan/Dothan 1992; Spanith 1985; Hachmann 1983). Die Erforschung dieser Kulturen aber ist "a



history that remains to be written" (Muhly 1985, 187). In Transjordanien entstanden die Königreiche Edom, Moab und Ammon, die eine in vielen Hinsichten eigenständige Kulturtradition aufweisen (Homés-Fredericq 1987; Beit-Arieh 1988); aber auch hier gilt: "little is known about the Edomites and their culture" (Beith-Arieh 1987, 7). Erst in den letzten Jahren ist die eigenständige Material- und Musikkultur dieser Völkergruppe zur Diskussion gelangt, wobei es sich möglicherweise um eines der prägnantesten Beispiele des "Heterogenen im Homogenen" (s. z. B. Kap. III/5) handelt. Die bedeutendste Entwicklung dieser Periode ist das allmähliche Entstehen des monotheistischen Glaubens als neue und bleibende Erscheinung. Von den hebräischen Stämmen propagiert, setzt dieser sich gegen Ende dieser Periode in Judäa durch (Keel/Uehlinger 1998, 2-4). Die ersten konsolidierenden Staatseinheiten der hebräischen Stämme waren das im judäisch-israelitischen Bergland entstandene Königreich Israel (ca. 1020-928 v. Chr.), später dann die geteilten Königreiche Israel (bis 721 v. Chr.) und Juda (bis 587 v. Chr.).

Als dominierender Charakterzug der Eisenzeit AIPs muss also die Entstehung des Territorialstaates bezeichnet werden (Weippert 1988, 352-4). Neben weiterbestehenden Stadtkulturen bilden sich auf dem Territorium von AIP eine Reihe kleinerer oder grösserer, kurz- oder langlebiger ethnischer Einheiten mit einem neuen Phänomen, dem der Nationalstaatlichkeit, welches die Musikkultur der Region in grossem Masse prägte.

Den alttestamentlichen Texten zufolge spielte Musik bei den Völkern AIPs in den verschiedensten Lebenssituationen eine bedeutende Rolle: etwa 800 Verse der Bibel erwähnen eine Musiktätigkeit, 146 davon mit Beteiligung von Musikinstrumenten (Kolari 1947, 92-4; Hoffmann 1990). Die letzteren werden im Kontext kultischer Tätigkeiten (etwa 65%), aus Anlass von Siegesfeiern und als Ausdruck weltlicher Freude (etwa 15%), als Kommunikationssignal (etwa 10%) und in Zusammenhang mit Ekstaseförderung und Trauer, wie auch als Symbol erwähnt.

Das AT erzählt von der übernatürlichen Macht des *šofar*-Klanges (Ex 19,13; Jos 6,4-9), der musiktherapeutischen Kraft des *kinnor* (1 Sam 16,16), der apotropäisch-prophylaktischen Funktion der *pa'amonim* (Ex 28,33-34), der Musik als Ekstase- und Propheten-Stimulus (1 Sam 10,5; 2 Kön 3,15) und von den zwei silbernen Trompeten, die Gott in der Wüste herzustellen befahl (Num 10,1-10). Besonders ausführlich geschildert ist die Bedeutung der Musik in den letzten Regierungsjahren Davids (1 Chr 23-25) und später, beim Zentralritus des Gottesdienstes im Tempel – dem Opfer (2 Chr 5,6-14) und Brandopfer "wie es David befohlen hatte" (2 Chr 29,25), zur Zeit des Königs von Juda, Hiskija (2 Chr 29,20-30). Ganz merkwürdig berührt aber die Tatsache, dass die Musikliturgie, die gemäss

Glaubenstradition durch König David geregelt wurde und eine besondere Bedeutung beim Brandopfer hatte, weder in den Büchern 2 Sam 20-24, noch in 1 Kön 8,62-64 bei den Original-Beschreibungen der Davids-Liturgie und des Opfer-Rituals erwähnt wird und erst in den viel späteren Parallelversen der Chronik-Bücher erscheint. Man könnte fast glauben, es hier mit einer Wunschvorstellung zu tun zu haben.

Im weltlichen Alltag war die Musik laut dem AT ständig anwesend: bei ehrenvoller Abschiedszeremonie (Gen 31,27), bei der Heimkehr nach siegreicher Schlacht (2 Chr 20,28) oder bei Freudenfesten (Jes 30,29; Ijob 21,12).

Die ältesten Teile des AT enthalten verschiedene Texte, die gesungen wurden, sowie Texte, die Gesangsformen erwähnen: Sieges-, Freude-, Helden-, Preislieder und Totenklagen (Ex 15,1-19; Num 21,16-18; Dtn 32,1-43; 1 Sam 18,6-7 u. 28,3; 2 Sam 1,17-27; Ri 5; 1 Kön 13,30). Öfters kann man in den Liedertexten strukturell-rhythmische Formen beobachten, wie Refrains (z. B. Ex 15,2 u. 21; 2 Sam 1,19, 25 u. 27), oder das Prinzip des "Parallelismus membrorum" (zwei- oder mehrmalige Wiederholung eines poetischen Gedankens in unterschiedlicher Form, z. B., "Sagt nicht an in Gat, verkündet nicht in den Gassen von Aschkelon, damit sich die Töchter der Philister nicht freuen, dass die Töchter der Unbeschnittenen nicht frohlocken"; 2 Sam 1,20). Diese Textstrukturen mögen parallele, leicht variierende Musikstrukturen erfordert haben, die beim gegenwärtigen Forschungsstand jedoch kaum verifizierbar sind.

Für die im AT beschriebene kultische und weltliche Musikpraxis besitzen wir keine ikonographischen Belege. Einen indirekten Hinweis auf den Ursprungsmythos der drei ersten und wichtigsten Tätigkeiten – der Herdenwirtschaft, der Metallbearbeitung und der Musikausübung (Gen 4,19-23) könne man vielleicht in der Grabmalerei von Beni Hasan sehen (Kap. III/1, Abb. III/1-3). Die Abwesenheit jeglicher archäologischer Korrelation zu den biblischen Texten lässt nur literarisch-philologische Folgerungen zu und erschwert uns den Gebrauch der alttestamentlichen Musikverse als historische Dokumente.

Genau wie für die Mythologie gilt auch für die Musiktradition Kanaans: "both where the Old Testament incorporates it, and where the Old Testament reacts against it, Canaan continues to exert its impact upon us through the Bible" (Gordon 1961, 215). Nicht nur zeigen die ugaritischen Texte (Caquot 1974, 156, 162 441; Pardee 1988, 80, 125, besonders RS 24.252,3-5) eine Verwandtschaft zu den späteren biblischen Büchern – Elemente der kanaanäischen Musiktradition sind auch im AT evident. Der Vergleich alttestamentlicher paralleler Verse (2 Sam 6,5 und 1 Chr 13,8), die zum erstenmal einen kultischen Akt mit Musikbegleitung beschreiben,

bestätigt die spätere Verdrängung der alten kanaanäischen Tradition: im ersten Fall haben wir ein lautes, auf Idiophone und Membraphone gestütztes orgiastisches Orchester – *‘aṣey brošim, tuppim, m<sup>e</sup>na‘anim, ṣelṣelim, kinnorot* und *n<sup>e</sup>valim* (s. Kap. I/5); im zweiten, als Resultat einer Textrevision, eventuell auch Änderung des Musikrituals, wird geordnete vokalinstrumentale liturgische Musik dargestellt – *širim* (Gesang), *kinnorot, n<sup>e</sup>valim, tuppim, m<sup>e</sup>ṣyltayim, ḥaṣoṣerot*.

Wie in spätkanaanäischer Zeit (Pritchard 1950, 487) waren auch zur Zeit des jüdischen Königs Hiskija (ca. 727-698 v. Chr.) die lokalen Musikerinnen im ganzen Nahen Osten hoch angesehen: Musikantinnen und Leierspieler waren der wichtigste Tribut Judas für den assyrischen König Sanherib (s. Sanheribs Annalen und Reliefs, um 701 v. Chr., 2 Kön 18,14-16).

In der Eisenzeit kann man, gleichzeitig mit Traditionsbeständigkeit, klare Änderungen beobachten, die wohl als Teil eines langfristigen zyklischen Prozesses zu verstehen sind. Einerseits waren Massengeräte, wie z. B. die Tonrassel (s. Kap. III/5), weiterhin im Gebrauch (sie wurden erst in der babylonisch-persischen Zeit endgültig durch Eisenglöckchen ersetzt); die Trommel wurde, mit minimalen Änderungen, ähnlich den Rasseln zu einem Masseninstrument, dem ähnliche Funktionen wie einem Fetisch zukamen (s. Kap. IV/1); andererseits fehlen einige Idiophone (z. B. Becken, deren Gebrauch nur in den wohlhabenden oder mit dem Kult betrauten Schichten möglich war) in den archäologischen Schichten dieser Zeit und tauchten erst in römischen wieder auf (s. Kap. III/6). Die Leier, die bei den verschiedensten Bevölkerungsschichten, besonders aber bei Priestern, im Gebrauch war, bleibt das meistgespielte Instrument, nimmt aber handlichere und einfachere Formen an, was mit einer Verringerung der Saitenzahl und demnach wohl auch einer Reform des Musikstils verbunden war (s. Kap. IV/3). Laute und Harfe verschwanden ganz aus dem Musikleben und erschienen nicht wieder vor der römischen Zeit. Das Doppelrohr dagegen dominierte das Musikleben wie vorher; in bestimmten Gebieten (Edom) erlebte dieses Instrument jedoch eine revolutionäre Veränderung: es verwandelte sich in die edomitische konische Mono- und Doppelpfeife des *zurna*-Typs (s. Kap. IV/2).

Die archäologischen Funde bestätigen, dass um die Zeit der Etablierung der israelitischen Monarchie und anderer Nationalstaaten bestimmte Musikinstrumente von der Musikszene verschwanden, die Spielart und Form einiger anderer sich veränderten, andere wiederum weiterlebten und manche erstmalig in Erscheinung traten (s. Taf. 1 u. 2). Zu den wichtigsten Änderungen der Instrumentalmusik gehört die Erscheinung des Chordo-Aero-Membranophon-Ensembles, des sogenannten "phönizischen Orchesters"

(8.-6. Jh. v. Chr.). Diese Instrumentalgruppe, die auf einem aus Aschdod stammenden kultischen Tonständer mit fünf Musikerdarstellungen zu sehen ist (s. Kap. IV/4), muss jetzt, aufgrund einer neuen Analyse, als eine frühe Form des Kybelekultes interpretiert werden; was bis jetzt als "phönizisches Orchester" bezeichnet wurde, muss in der Tat auf eine kanaanäisch-philistäisch-israelitische Tradition zurückgeführt werden.

Wir beobachten eine Differenzierung des Musikstils in verschiedenen Regionen des Landes, in verschiedenen ethnischen Zonen. Die orgiastische Musik der philistäisch-phönizischen Küstenstädte war der kanaanäischen Tradition weitestgehend treu geblieben (Überfülle der Idiophone/Membranophone; Chordophon-Membranophon-Ensemblespiel; symmetrische mobile Leiern mit kleiner Saitenzahl). Die territorialstaatlichen Einheiten Edom, Moab und Ammon tendierten zu einem ausgeglicheneren Chordophon-Aeorophonstil mit klaren Innovationstendenzen (verschiedenartige Leiertypen mit vielen Saiten beim Solo- und Ensemblespiel; neuartige Blasinstrumente). In der vereinigten Monarchie pflegte anscheinend der grösste Teil der Einwohner eine polystilistische Musik; in den geteilten Königreichen Israel und Juda dagegen erfuhr die in bestimmten Bevölkerungsgruppen noch einigermaßen starke kanaanäische Tradition eine Einschränkung in der Musikaktivität und instrumentalen Musik (vom Trommel- und Hornkult zum Leierspiel und a-capella-Singen), was auf die von gewissen Kreisen betriebene ethnisch-religiöse Sonderstellung Israels zurückgeführt werden kann (s. Jes 5,11-12 u. 23,16; Am 6,5-6). In grossen Teilen des Volkes herrschte anscheinend ein synkretistischer Musikstil, ein Stil, der dem Homogenen im Heterogenen der Musik AIPs entwachsen war (verbreiteter Gebrauch von Leier- und Zungeninstrumenten; breite Reichweite des musikalischen Ethos; Variationsprinzip modularer Klang-Motive und Motivketten).

Es ist selbstverständlich, dass diese Stilskizzen nur zum Teil auf historisch belegtem Quellenmaterial basieren können und in den meisten Fällen von indirekten Schlüssen bestimmt sind.

#### *D. Die babylonisch-persische Zeit (586-333 v. Chr.)*

Die Eroberung Jerusalems durch Nebukadnezar im Jahre 587 v. Chr. brachte, 135 Jahre nach dem Untergang des Königreichs Israel, auch das Königreich Juda zu einem Ende. Mit der Zerstörung des Tempels, der Ermordung der Königsfamilie und der Deportation eines Teiles der Bevölkerung – hauptsächlich die politische und kulturelle Elite – nach Babylonien hinterliess diese Katastrophe eine tiefe Spur im geistigen Leben des

Volkes: "... An den Strömen von Babel,/ da sassen wir und weinten,/ ... Wir hängten unsere *kinnorot*/ an die Weiden dort im Land./ Dort verlangten von uns die Zwingherren Lieder,/ ... Wie können wir singen die Lieder des Herrn,/ fern, auf fremder Erde?/ Wenn ich dich je vergesse, Jerusalem, dann soll mir die rechte Hand verdorren./ Die Zunge soll mir am Gaumen kleben ..." (Ps 137,2-6).

Doch das Leben erstand bald wieder: mit dem Untergang des Babylonischen Reiches (539 v. Chr.) und der Begnadigung durch den persischen König Kyros II. kehrten viele Judäer in die Heimat zurück. Der Wiederaufbau des Tempels wurde erlaubt und in den letzten zwei Dekaden des Jahrhunderts durchgeführt; die liberale und tolerante Lokalpolitik der persischen Könige förderte die weitere wirtschaftlich-kulturelle Entwicklung der ethnischen staatlichen Einheiten AIPs (Weippert 1988, 690-2).

Ungeachtet dessen bestehen für diese Periode hinsichtlich der Musikkultur ernste Quellenprobleme: hier gibt es eine besonders grosse Diskrepanz zwischen dem greifbaren Material (archäologische Funde, historische Dokumente) und den Informationen der Bibel. Das AT schildert ein glorreiches Bild der Musikrenaissance nach dem Aufbau des Zweiten Tempels: die Rückkehr aus dem babylonischen Exil einer enormen und sehr genau angegebenen Zahl von Musikern, nämlich 4289 *kohanim* (Priester, die die *ḥašōšerah* blasen), 74 *l'vijim* (Tempeldiener, die *mēšyltayim*, *nēvalim* und *kinnorot* spielen), 128 oder 148 *mēšorērim* (Tempelsänger), die beim Lobgesang zwei grosse Chöre bilden, und mehr als 200 *mēšorērim* und *mēšorērot* (Sänger und Sängerinnen) niedrigeren Ranges (Esra 2,36-41 u. 65; Neh 7,39-44 u. 67); ausserdem wird das Auftreten von grandiosen Orchestern, Chören und Musiker-Prozessionen bei Feierlichkeiten (Esra 2,10; Neh 12,27, 31 u. 36-39; Ps 68,26) erwähnt. Die post-biblische jüdische Literatur (M 'Arakhin 2,3 u. 5; Sukkah 5,4) fügt Einzelheiten hinsichtlich der Zahl bestimmter Musikinstrumente im Tempelorchester hinzu ("nicht weniger als zwei *nēvalim*, aber nicht mehr als sechs, nicht weniger als zwei *ḥalilim*, aber nicht mehr als zwölf"; "nicht weniger als neun *kinnorot*, und beizufügen bis zur Unendlichkeit ..., der *šilšal* soll nur einer sein"; "... Musikinstrumente ohne Zahl" usw.). Als Prototyp dieser Beschreibungen diene wahrscheinlich das Hoforchester Babylonien. Auf Grund dieser Texte wird behauptet, dass die Information über die Tempelmusik dieser Zeit sehr gut und genau sei, ja sogar eine Grundlage für stilistische und organologische Schlüsse abgebe (Kap. IV/6).

Tatsächlich ist der Sachverhalt jedoch ganz anders: in der Archäologie sind wir mit einer Fundlücke von etwa 300 Jahren konfrontiert (die etwa zehn Fundstücke aus dieser Periode gehören fast alle benachbarten Kulturen und anderen chronologischen Abschnitten an, s. Kap. V/6). Eine ähnli-

che Informationslücke ist in den ausserbiblischen schriftlichen Quellen der babylonisch-persischen Zeit zu finden (s. Papyri aus Elephantine und Samaria). Daher muss beim jetzigen Forschungsstand die Frage der jüdischen liturgischen Musik dieser Periode offen bleiben. Informativer ist die Bibel im Bereich der weltlichen Musik; das Buch Jesaja, das teilweise in diese Zeit gehört und dessen Atmosphäre man teilweise auf diese Zeit übertragen kann, bezieht sich auf para-liturgische oder Dank- und Preislieder (12,5-6; 25,1; 26,1; 30,29; 38,9), Kommunikationssignale (18,4; 27,13), und Musikinstrumente als Säuer-, Sünder- und Hurensymbol (5,11; 14,11-12; 23,16-17). Die letzteren Verse waren anscheinend das erste alttestamentliche indirekte Libell zur Instrumentalmusik: "Nimm den *kinnor*/ durchstreife die Stadt,/ vergessene Dirne!/ Spiele schön,/ und singe viel,/ damit man an dich denkt."

#### *E. Die hellenistisch-römische Zeit (332 v. Chr. - Anfang des 4. Jh.)*

"Der Begriff der 'Hellenisierung' ist überaus vielschichtig, ja teilweise widersprüchlich" (Hengel 1976, 104). Diese Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit charakterisiert im grossen Masse auch die Musikkultur AIPs der hellenistisch-römischen Zeit. Der Zerfall der traditionellen heidnischen Religions-Kanons wird zu dieser Zeit durch die Konfrontation der griechischen Aufklärung mit den jüdisch-christlichen Konzepten abgelöst. Diese komplexe Situation prägte die "polyphone" Natur der Musik und des Musiklebens dieser Epoche. Mit der engen Nachbarschaft heidnischer, jüdischer, samaritanischer und frühchristlicher Religionsrituale, die relevante Musikrituale einbezogen und den überwältigenden Tendenzen des griechischen Stoizismus, der auf phönizische Denkweise zurückzuführen ist (Zenon von Kition), mit seinen Ideen des Kosmopolitismus, des "Weltbürgerturns" und der "biologischen Gleichheit", war der Boden für eine reiche, vielschichtige und umgreifende Musikkultur vorbereitet. Nach den Epochen der Stadt- (Kap. III) und Nationalstaat-Musikkulturen (Kap. IV) wird nun in der Periode einer Weltmacht-Musikkultur der Grund für eine synkretistische, umgreifend-kosmopolitische Musik gelegt (Kap. V). Nicht nur proklamiert der Syrer Meleager aus Gadara in seinem Epigramm: "Tyros hat mich erzogen, doch Gadara war meine Heimat,/ jenes neue Athen in der Assyrier Land./ Die Welt ist der Sterblichen Heimat,/ und ein Chaos gebar sämtliche Menschen" (zit. nach Hengel 1974, 96), sondern es werden auch die Schauspieler, Künstler, Jockeys und Musiker in AIP nicht nach ethnischer oder Staatsangehörigkeit bezeichnet, sondern einzig nach ihrem Wohnort (s. Kap. V/5).

Mit der hellenistischen Zeit ändert sich die Quellenlage grundlegend, und das Bild einer völlig neuen Musikwelt kommt zum Vorschein. Archäologisches und schriftliches Material (s. Kap. I/3B u. Taf. 1) ergänzen einander und zeugen von einem Bruch in der Entwicklung der Musikkultur, von der Entstehung einer reichen synkretistischen Musik – besonders im Bereich der Kunstmusik –, die eine neue Schichtung des Musiklebens mit sich bringt.

Die archäologischen Funde umfassen den ganzen Bereich des zeitgenössischen Musikinstrumentariums. Bronze- und eisenzeitliche Idiophone (Glöckchen, s. Kap. V/1; Becken und Rassel, s. Kap. V/4 u. 5) erhalten wieder ihre Funktion als Masseninstrumente, sowohl in alter wie auch neuer Form (Gabelbecken, Kastagnetten). Einige alttestamentliche Überlieferungen weit verbreiteter nahöstlicher Traditionen (z. B. Befestigung von Glöckchen am Priestergewand, Ex 28,33f.) sind jetzt erstmalig archäologisch bestätigt (s. z. B. Kap. V/1). Der für diese Zeit charakteristische aktive Kulturaustausch fördert das Eindringen ausländischer Musikinstrumente; so wird z. B. die traditionelle kleine runde Rahmentrommel von dem viel grösseren griechischen semi-sphärischen Tympanon verdrängt (s. Kap. V/5).

Entscheidende Veränderungen erscheinen bei den Chordophonen und Aerophonen: die Laute erlebt nach langer Abwesenheit eine neue Renaissance (s. Kap. V/4 u. 5); die Harfe, hauptsächlich in der Form der kleinen Winkelharfe, dringt in das Musikleben ein, möglicherweise mit den eingewanderten Sidoniern und anderen Neuankömmlingen (s. Kap. V/2 u. 4); die Leier verliert ihre dominierende Rolle in der Musikpraxis und wird öfters als Symbol abgebildet (zum ersten Mal auf den ptolemäischen Akko-Münzen des 2. Jh. v. Chr., s. Kap. V/7). Die Zither ist auch zu dieser Zeit in AIP noch immer nicht belegt, was bei der populären Entstehungstheorie der Zitherinstrumente in phönizischen Bereichen des 8. Jh. v. Chr. (Marcuse 1975, 209) und der Rolle dieser Instrumente (*qanun*) in der späteren islamischen Kultur verwunderlich scheint.

Neue Blasinstrumente, z. B. der Doppelaulos, erscheinen in einer technologisch vollkommeneren Form, die für ein höchst entwickeltes Virtuositentum geeignet ist (s. Kap. V/4); die neue Bautechnik dieser Instrumente (mit Kupfer oder anderem Metall überzogene Knochen) ist im Talmud erwähnt (TB 'Arachin 10b) als unerwünschtes Hindernis für das traditionelle Klangideal – ein typisches Beispiel der Konfrontation neuer Herstellungstechnologie und traditioneller Ästhetik. Im Bereich des Aulosspiels bestätigen archäologische Funde von Blasinstrumenten besonders klar die soziale Schichtung von professionellen Virtuosen und halb-professionellen oder dilettierenden Musikern (s. Kap. V/4). Zu dieser Zeit ist die Querflöte

zum ersten Mal im Nahen Osten auf den Münzprägungen von Paneas (Caesarea Philippi, 169-222 n. Chr.) belegt. Die Panpfeife erscheint oft in ikonographischen Quellen; offensichtlich wurde sie mehr als Symbol gebraucht denn als praktisches Klanggerät (s. Kap. V/5 u. 7). Vom 2. bis 3. Jh. n. Chr. an erscheinen auch Schofardarstellungen, und zwar schon im ersten ikonographischen Beleg als Teil einer Symbolgruppe, die aus jüdischen Kultgegenständen besteht (s. Kap. V/8). Die Trompete ist in ikonographischen Darstellungen der idumäischen Kultur zum ersten Mal in der Musikgeschichte als Jagdinstrument belegt (s. Kap. V/2), aber bis jetzt nicht eindeutig als Tempelinstrument dokumentiert (die historische Zuverlässigkeit der bekannten Darstellung auf dem Titus-Bogen ist fraglich, s. Kap. V/2). Zu den wichtigsten archäologischen Funden gehören die samaritanischen Öllämpchen mit Darstellungen von portativen pneumatischen Tischorgeln, die immer von zwei Paar Gabelbecken begleitet sind (s. Kap. V/6). Diese Darstellungen können ein neues Licht auf die Musikkultur der samaritanischen Gemeinde und des hellenistischen Judentums werfen.

Wir begegnen zu dieser Zeit dem ersten Beleg eines mit Namen genannten jüdischen Musikers – eines "klezmer" der hellenistischen Zeit – Yakubius ben Yakubius, der als Aulosspieler in einer Liste von Rindviehbesitzern erwähnt ist (144-155 v. Chr., Samaria/Fayum, Ägypten, s. Tcherikover 1957, 171). Wenn man König David und die mythologischen Musiker-Gestalten – Asaf, Etan, Heman und ihre Brüder (1 Chr 6,18-32 u. 15,16-22) – weglässt, kann man keinen historisch belegten Musikernamen aus AIP nennen. Die einzige Persönlichkeit, die einen realen Hintergrund zu haben scheint, ist der im Talmud erwähnte Sänger Hugas ben Levi (M Sch<sup>e</sup>kalim 5,1; M Yoma 3,11). Die Beschreibung seiner ausserordentlich kunstvollen Vokaltechnik ("mit dem Daumen im Mund brachte er verschiedene Arten von Gesängen hervor", TJ Sch<sup>e</sup>kalim 48d) und die Verurteilung seiner Weigerung, sein professionelles Wissen an andere Sänger weiterzugeben, klingen höchst realistisch und glaubwürdig. Zu dieser Periode gehört auch der erste musik-ikonographische Beleg mit einer Inschrift, welche die Musikausübung einer nabatäischen *arghul*-Bläserin darstellt (s. Kap. V/2).

Angesichts des gegenseitigen Durchdringens der verschiedenen Musikulturen ist es kaum möglich, für das hellenistisch-römische Palästina das im Lande gebrauchte Musikinstrumentarium strikt nach ethnischer und ritueller Zugehörigkeit zu differenzieren. Die gleichen Musikinstrumente wurden in ein und derselben Gemeinde in den verschiedensten Situationen zur Aufführung von Musik mit entgegengesetztem Ethos gebraucht (z. B. Jes 5,11-12 und Jer 48,36 – *halil* als Säufer- und Klageinstrument; Ijob 21,12 und 30,31 – *kinnor* und *‘ugav* als Freude- und Trauerinstrumente; s.



Avenary 1979, 10-22); anderseits aber waren ähnliche Musik-Zeremonielle und Instrumente in verschiedenen sozio-ethnischen Gemeinden im Gebrauch, dienten ähnlichen psychologisch-emotionellen Zielen und begleiteten ähnliche sozio-funktionelle Ereignisse. Zeitgenössische Quellen heben gerade diesen letzten Aspekt der musikalischen Zeremonie beim Vergleich der verschiedenen rituellen Bräuche hervor: Plutarch, Tacitus und Philo von Alexandria, wie auch andere Quellen (z. B. die Makkabäerbücher) erwähnen die gleichen Musik-Zeremonielle bei nabatäischen und jüdischen Gemeinden sowie ihre Ähnlichkeit mit dem dionysischen Kult (s. Kap. V/5).

Die verwandten Musik-Zeremonielle förderten auch gemeinsame Elemente des Musikstils. Psalmengesang wurde nicht nur beim jüdischen Gottesdienst und in modifizierter Form bei dionysischen Kultfesten gepflegt, sondern auch in weltlicher Atmosphäre, z. B. bei Trinkgelagen, bei denen auch Musikinstrumente gebraucht wurden. Der griechische *scolion* mit Leierspiel soll laut Clemens von Alexandria dem jüdischen Psalmengesang ähnlich gewesen sein (Paedagogus, II:4), und Erik Werner glaubte sogar, den Modus dieser Gesänge – den *tropos spondeicus* (dorisch mit vermiedener II. oder IV. Stufe) – nachgewiesen zu haben (Werner 1959, 442-5 u. 591).

Die Hellenisierung des Musiklebens in AIP verlief nicht ohne den Einfluss der griechischen Musikinstitutionen und Kulturereignisse (Gymnasium, Kampfspiele, Theater) in den Stadtzentren des Landes (Jerusalem, Tiberias, Caesarea). Besonders aktiv war diese Entwicklung zur Zeit Herodes des Grossen (37 v. Chr. - 4 n. Chr.): "... es waren ... Preise für diejenigen ausgesetzt, die sich mit Musik beschäftigten und Thymeliker genannt wurden, damit die Tüchtigsten von allen zur Teilnahme am Wettstreit veranlasst würden" (FJA XV, 8,1). Sowohl heidnische wie auch christliche oder jüdische Privathäuser in Jerusalem, Gaza, Aschkelon und Sepphoris wurden mit reichen Musikdarstellungen dekoriert (Mosaikfußböden, Wandzeichnungen) – Zeugnisse des Eindringens hellenistischer musikalischer Motive in das Privatleben (s. Kap. V/5).

Der jüdisch-hellenistische Synkretismus der Musikauffassung ist in den apokryphischen Schriften von Ben Sira (2. Jh. n. Chr.) klar ausgedrückt: "Wo man singt, schenk nicht kluge Reden aus!/ Was willst du zur Unzeit den Weisen spielen?/ Ein Rubin an goldenem Geschmeide,/ das ist ein schönes Lied beim Weingelage" (32,4-5), oder "Flöte und Harfe verschönern das Lied,/ doch mehr als beide eine reine Stimme" (40,21).

Die synkretistischen Tendenzen der lokalen Musikkultur verliefen in scharfer Konfrontation mit der jüdischen (und christlichen) Theokratie. Ein Beispiel der Schärfe des Konfliktes, von jüdischer Seite gesehen, mögen

die obstinaten Wiederholungen ein und desselben Verses im Buch Daniel sein (3,5, 7, 10 und 15), in denen fremde Musik und fremde Musikinstrumente die Anbetung des goldenen Standbildes verkündigen. Auffallend sind hier die Musikinstrumentennamen, die fremde, "nicht-judäische" Instrumente mit Fremdnamen in entstellter, nicht immer historisch nachweisbarer Form bezeichnen. Obwohl inhaltlich mit der Zeit Nebukadnezars verbunden, sind in dem um 167-164 v. Chr. verfassten Text (NJB, 1022) wahrscheinlich hellenistisch-römische Verhältnisse gemeint. Nicht minder verurteilend ist eine Reihe von Passagen bei Clemens von Alexandria (ca. 150-215), die sich mit Musik befassen, und die gegen die heidnische Musik gerichtet sind (s. z. B. McKinnon 1987, Nr. 46).

Die wichtigste Entwicklung der hellenistisch-römischen Zeit aber scheint die Tatsache zu sein, dass hier Keime einer zukünftigen Etablierung zweier unterschiedlicher Welten der gegenwärtigen Musik erscheinen – der westlichen und der östlichen. Diese Entwicklung ist vielleicht am markantesten in den zwei Mosaik-Darstellungen des Dionysos-Kultes – derjenigen von Schech Zuwejid und der von Sepphoris – gespiegelt: die erste – eine farbenprächtige kaleidoskopisch-pluralistische Musikwelt orgiastisch-heidnischer Natur, die zweite – geregelt, konstant, monothematisch, jüdisch-christlich (s. Kap. V/5).

## 5. DIE BIBLISCHEN MUSIKINSTRUMENTE

### *A. Bedeutung*

Die Musikinstrumentennamen, d. h. die in der Bibel am meisten gebrauchten Fachausdrücke, waren als einzige dokumentarische Anhaltspunkte für die Interpretation das zentrale Forschungsobjekt der exegetischen und musikwissenschaftlichen Studien von deren Anfängen bis in unsere Zeit. Die Erläuterung von und Diskussion über Sinn und Bedeutung, Realitätstreue und Symbolik der biblischen Musikinstrumentennamen gehen auf Autoren der römischen Periode, auf die Mischna- und Talmudtraktate und die Schriften der Kirchenväter zurück. Das Problem ist aufgrund der Vielschichtigkeit der Urquelle, deren kontextuelle Zusammenhänge sich dauernd verschieben, äusserst komplex und umstritten. Schon die Termini selber sind vieldeutig: es können die Instrumente gemeint sein, die chronologisch zu den erwähnten Ereignissen gehören; es kann sich aber auch um solche handeln, die zur Zeit des Erzählers gebraucht wurden, also zu der Zeit der Entstehung der mündlichen Tradition; oder es sind diejenigen der Zeit und des Ortes der schriftlichen Überlieferung. Die Frage ist

etwa: Ändert sich die Bedeutung eines Instrumentennamens abhängig von dem Bibeltext, in dem er erwähnt ist, und müssen die Instrumente in dem relevanten chronologischen und geographischen Kontext durch archäologische Funde belegt sein, um als historisches Faktum zu gelten?

Eine Bedeutungsinterpretation der biblischen Musikinstrumente kann man auf verschiedenen Ebenen unternehmen. Als theoretischer Rahmen können für die Musikwissenschaft modifizierte anthropologische, etymologisch-linguistische, semiotische, archäologische, ikonographische und organologische Modelle dienen.

#### a. organologisches Modell

Die erste Stufe einer Bedeutungsinterpretation ist die instrumentenkundlich-historische Deutung des Materials. Hierher gehört eine vorsemantische und vorikonographische Identifikation der ursprünglichen Bedeutung der Musikinstrumentennamen (vgl. Panofsky 1955, 53f.). Bis heute ist diese Aufgabe in vielen Fällen ungelöst; viele Namen biblischer Musikinstrumente sind noch nicht geklärt (z. B. *ʿugav*), über viele andere besteht keine Einigkeit (z. B. *nevel*). Diese Identifikation ist aber für die weitere Deutung entscheidend. Genauso bedeutend ist die sprachliche Bestimmung der archäologischen Instrumentenfunde (z. B. *m<sup>e</sup>na ʿanim* – Ton-Rassel oder Kinderspielzeug, s. Kap. IV/6) und die der Darstellungen von Musikinstrumenten auf Artefakten. Hier muss auch die Identifikation von Personen, Lokalisierung, Zeit, Motiven, Attributen eingeschlossen werden sowie instrumentenbauliche Aspekte (z. B. Elektron für den Bau von *kinnor* und *nevel*, FJA, VIII, 3,8). Eine Gegenüberstellung der schriftlichen, archäologisch-ikonographischen und vergleichenden Quellen muss schon auf dieser Stufe unternommen werden (z. B. die völlige Abwesenheit von archäologischen Harfenfunden bei der Interpretation des *nevel* als "Harfe").

#### b. mythologisch-theologisches Modell

Die nächste Ebene, die textlich-ikonographische Analyse im engeren Sinn, bringt die Klärung des Topos, des Kontextes der einzelnen Motive, der historischen, mythologischen oder theologischen Themen (z. B. der Zusammenhang David-*kinnor*-Sauls Heilung, 1 Sam 16,23). Diese Stufe berührt bereits öfters die dritte – die Musikinstrumenten-symbolik. Die Musik, personifiziert durch das Singen bzw. Instrumentenspiel (*zmr*), ist

Synonym des Gotteslobes (*hll*): "Ich will den Herrn loben (*hll*), solange ich lebe und meinem Gott singen und spielen (*zmr*), solange ich bin" (Ps 46,2). Dadurch wird die theologische Bedeutung des Musikinstrumentenspiels bzw. der Musikinstrumente geprägt: sie sind eine der Gestalten des Glaubens, der Theophanie, die nur durch das Spiel, die Freude und Schönheit Dimensionen erreicht, die keine Religion entbehren kann (Casetti 1977, 389).

### c. symbolisches Modell

Auf der höchsten Ebene der Bedeutungsinterpretation wird der "innere Sinn" ("intrinsic meaning") des Textes oder des Kunstwerks bzw. Musikinstruments aufgedeckt, d. h. "those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion" (Panofsky 1955, 55). Die Musikinstrumentensymbolik, die auf die frühgeschichtliche Zeit und die Hochkulturen des Altertums zurückgeht, ist in den Texten des AT selber verankert. Wenn auch nicht gerade in grosser Zahl, so finden wir doch Passagen, die ganz eindeutig in diese Richtung weisen: "Darum jammert mein Herz um Moab wie ein *ḥalil* ..." (Jer 48,36). Symbolische Vorstellungen und allegorische Ausdeutungen spielen eine grosse Rolle in der hellenistisch-jüdischen Philosophie des Philo von Alexandrien, die tief mit der Religion verbunden war: die siebenstimmige Lyra ist irdisches Abbild der Harmonie des Himmels, und die Seele wird mit einer wohlgestimmten Lyra verglichen (Philonis Alexandrini, *De opificio mundi*, 42 bzw. 126). Seit der Zeit der frühen Kirchenschriftsteller wurde "eine spezifische Musikinstrumentensymbolik im Sinne eines geschlossenen Systems ausgebildet, das sich zu einem festen Bestandteil christlicher Exegese entwickelte" (Giesel 1978, Vorwort) und für die zukünftige Musikinstrumentensymbolik bis in unsere Zeit grundlegend wurde.

### B. Klassifikationsversuche

Ob eine interne, kulturbezogene ("culture-emerging/natural", vgl. Kartomi 1990, 12) Klassifikation der biblischen Musikinstrumente bestanden hat, ist heute nicht mit Sicherheit festzulegen. Die mündliche, von den AT-Schriftstellern in den Bibeltexten fixierte Tradition legt diese Möglichkeit nahe. Die Musikinstrumentensymbolik bzw. sozial-musikalische Bedeutungs-Klassifikation, die sich in der Bibel herauskristallisiert, sieht z. B.

den *šofar* als alleinstehendes doppeltes Klangsymbol "des Menschlich-Irdischen wie des Geistig-Transzendentalen" (Gerson-Kiwi 1980, 43), als Klanggerät per excellence. Die Musikinstrumente der Priester (*ḥašoṣerah*) und der Leviten-Sippen bzw. Musikergilden (Saiteninstrumente, *m<sup>e</sup>syltayim*) sind in den Chronik-Büchern als Gruppe fassbar (1 Chr 15,16 und 25; 2 Chr 5 und 7). Zwei Forscher gründen ihre Klassifikation auf einem sozial-musikalischen Prinzip: E. Gerson-Kiwi (1957, Sp. 1411) sieht, nachdem sie die zwei Musikinstrumente der Genesis (Gen 4,21) als Symbol der Musik-Entstehungslegende heraushebt, drei Gruppen der biblischen Musikinstrumente: a) "les instruments 'sacerdotaux'" (*šofar, ḥašoṣerah*), b) "les instruments lévites" (*kinnor, nevel*), c) "les instruments 'laïcs'" (*‘ugav, ḥalil, ‘abuv, magrefah*). Eine Variante dieser Einteilung bietet H. Avenary (1958, Sp. 225-230): a) magische Klanggeräte der Nomadenzeit (*šofar, ḥašoṣerah, tof, m<sup>e</sup>syltayim*), b) Kunstmusik-Instrumente der Stadtkulturen der Königszeit (*kinnor, nevel, ḥalil*) und c) Tempelinstrumente (*šofar, ḥašoṣerah, ḥalil, kinnor, nevel, m<sup>e</sup>syltayim*). Überkreuzungen bzw. Verdopplungen werden bei Avenary und bei Gerson-Kiwi schweigend übergangen; das AT gibt für diese Zurückhaltung auch gute Gründe (*kinnor* z. B. erscheint in der 1 Chr 25,1 und 3 als Leviten- und Tempelinstrument und in Gen 31,27 als weltliches Freudeninstrument). C. Sachs bevorzugt eine historische Klassifikation, die er auf den Erwähnungen der Instrumentennamen im AT aufbaut (Sachs 1940, 105-127; Sachs 1948).

Der grösste Teil der Literatur gründet sich auf ein der Zeit entsprechendes artifizielles ("observer-imposed/artificial", Kartomi 1990, 12) Schema. Das früheste bekannte Beispiel ist das Werk Portaleones, der Renaissance-Modellen folgt und seine 36 biblischen Musikinstrumente in zwei Gruppen teilt: a) die für die Kunstmusik gut geeigneten Instrumente und b) die wegen ihrer geringen Qualität oder ihrem harschen und groben Ton für die Kunstmusik nicht geeigneten (Sandler 1980, 35-37). Praetorius 1614/15 kann man entnehmen, dass er Musikinstrumente der Psalmentexte (*neginot, m<sup>e</sup>ḥolot, gitit, ‘ugav*), Saiteninstrumente und Becken, Tympana und einige andere Gruppen heraushebt. Im 17. Jh. ist die Einteilung in "de instrumentis poliochordis, de pulsatilibus" und "de instrumentis pneumaticis" üblich (Kircher 1650, 48, 50 und 53); seit Pfeiffer 1779 und Forkel 1788 wird die Dreiteilung – Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente – akzeptiert. Diese Klassifikation hält sich bis ins 20. Jh. (Millar 1900, Gressmann 1903, Finesinger 1926, Westermann 1960, Rüger 1977). Inkonsequente Abweichungen zum "culture-emerging" System erscheinen in der neuesten Literatur (z. B. Foxvog/Kilmer 1980, 436; die Blasinstrumente werden hier in zwei Gruppen geteilt – Horn und Trompete und Holzblasinstrumente). In der modernen Musikwissenschaft wird das drei-

teilige System der Klassifikation von Hornbostel und Sachs gleichgestellt (Werner 1962, 48; Werner 1980; Kolari 1947; Sendrey 1969b, 262).

### C. Die Instrumente im Alten Testament

#### *ʿašey brošim*

Erwähnungen im AT: 2 Sam 6,5.

Plural von *ʿeš b<sup>e</sup>roš* "Zypressenbaum, -holz". Das Instrument wird nur in 2 Sam 6,5 (*b<sup>e</sup>kol ʿašey brošim*, "mit aller Art Zypressenhölzern") erwähnt, in der Parallelstelle 1 Chr 13,8 aber durch *b<sup>e</sup>kol ʿoz uv<sup>e</sup>šrim*, "mit aller Macht und mit Gesängen", ersetzt. In der Septuaginta wird es eindeutig als eines der sechs Musikinstrumente genannt, die bei der Beförderung der Bundeslade durch David und das Volk die ekstatische (orgiastische?) Musik produzierten (vier der Musikinstrumente sind Idio- und Membranophone). Die vielen modernen Übersetzungen bevorzugen die Variante von 1 Chr 13,8 – wahrscheinlich, um den weltlichen Aspekt der Musik auszuschalten. In der modernen Literatur wird es mit Recht als Zypressenholz-Klapper interpretiert (Avenary 1958, 226; Soggin 1964; Sendrey 1969b, 385; Seidel 1989, 76), in den meisten Veröffentlichungen jedoch ignoriert (Kolari 1947; Gerson-Kiwi 1957; Werner 1980). In der späten Bronzezeit sind in Kanaan Hathor-Klappern aus Knochen belegt (Kap. III/3). Für die grossen kultischen und para-kultischen Musikereignisse wurden während der Königszeit Israels (12.-8. Jh. v. Chr.) wahrscheinlich im Volk Klappern aus dem verbreiteten lokalen Zypressenholz gespielt. Für das hellenistische Judäa und Samaria sind entwickeltere Formen der Gegenschlag-Idiophone (Gabelbecken, Kastagnetten) belegt (Kap. V/4 u. V/6).

#### *ḥalil*

Erwähnungen im AT: 1 Sam 10,5; 1 Kön 1,40; Jes 5,12; 30,29; Jer 48,36, dort zweimal.

Die Wurzel *ḥll*, "aushöhlen, durchbohren" (Gesenius 1921, 233b), ist im ganzen semitischen Raum verbreitet: äthiopisch *ḥelat*, "hohler Stock"; akkadisch *ḥalilu*, eine Pfeife; arabisch *ḥalla*, "durchbohren, verwunden". Das Wort meint auch Profanes, Verwerfliches (HAL I, 305), im AT meistens "entweihen, profanieren" (ThWAT 3, 972 und 981f.). Als Musikinstrument wird es im AT sechsmal erwähnt: beim Freudenfest der Königssalbung (1

Kön 1,40) und des Sieges (Jes 30,29), bei der Prophetenekstase (1 Sam 10,5), aber auch als Symbol der Klage (Jer 48,36) und Instrument der Sünder (Jes 5,12). Die Septuaginta übersetzt es mit *αὐλός* ausser in 1 Kön 1,40 (dort als "Reigen"), die Vulgata mit *tibia*, die Peschitta und der Targum aber in völliger Verwirrung mit "Trommel" oder "Becken" (1 Sam 10,5, 1 Kön 1,40), bzw. "Saiten"- oder "Blasinstrument" (Jer 30,29). Die modernen Übersetzungen bieten "Flöte" und nur selten das korrekte "Pfeife" (Revised Standard Version). Schon die Septuaginta und die Vulgata geben guten Grund zur Interpretation als "Klarinette" oder "Oboe", sowohl als Einzel- wie auch Doppelrohrinstrument. Die jüdische Literatur bestätigt diesen Standpunkt (TB 'Arakhin 10a, M 'Arakhin 2,3). Auch die moderne Musikwissenschaft ist zu dieser Interpretation geneigt, indem der *ḥalil* als "Klarinette" (Werner 1980, 619), "Doppelklarinette" (Fr. Galpin in Stainer 1914, 114; Bayer 1968c, 760), "Oboe" (Stainer 1914, 96) und "Doppeloboe" (Sachs 1940, 119; Marcuse 1975, 652) gedeutet wird. Andere bevorzugen "Flöte" (Pfeiffer 1979, 43; Kolari 1947, 39), Doppelflöte (Keel 1972, 332) oder deuten, unterstützt durch den Talmud (TJ Sukkah 55b), den Ausdruck als Sammelname für Blasinstrumente (Gerson-Kiwi 1957, Sp. 1429; Sendrey 1969b, 310). Den talmudischen Texten kann man entnehmen, dass der *ḥalil* sowohl aus Bronze bzw. Kupfer, wie auch aus Schilfrohr (M 'Arakhin 2,3, M Kelim 11,6) oder Knochen (M Kelim 3,6) gearbeitet wurde. Bronzepfeifen galten als harscher im Ton, die Rohrpfеifen dagegen als lieblicher. Rohr- oder Knochenpfеifen wurden mit Bronze überzogen, verloren dann aber ihren süssen Ton (TB 'Arakhin 10b). Diese Herstellungstechnik wird durch Funde aus Altisrael/Palästina bestätigt (s. Kap. V/4). Archäologisch ist der *ḥalil* der Eisenzeit Altisraels einzig als Doppelrohrinstrument belegt (s. Kap. IV/2). Die Interpretation als Oboe ist hier vorherrschend. Die hellenistisch-römische Zeit bietet reiche Funde von Aulos-Belegen, hauptsächlich aus Jerusalem und Samaria (Sebaste), wo möglicherweise auch lokale Werkstätten waren (s. Kap. V/4 u. V/6).

Gemäss den Talmud-Quellen wurde der *ḥalil* nur 12 Tage im Jahr vor dem Altar gespielt (TJ Sukkah 55a); im Tempelorchester sollten nicht weniger als zwei und nicht mehr als 12 Instrumente vertreten sein (M 'Arakhin 2,3). Häufig wurde er bei paraliturgischen und weltlichen Anlässen eingesetzt: beim Früchteopfer (M Bikurim 3,3-4), bei Wallfahrtfesten (M 'Arakhin 2,3) und bei Beerdigungen (M Ktuvat 4,4). Sowohl archäologische (dionysische Mosaiken Altpalästinas, Braun 1994) als auch schriftliche (Sendrey 1969b, 392-4; M 'Arakhin 2,3) Quellen bestätigen den *ḥalil* als ekstatisch-orgiastisches Instrument. Dieser Dualismus bzw. Symbolismus des *ḥalil* – als Tempel- und Sünder-, Freude- und Klage-

instrument – ist ein Charakterzug dieses Instrumentes vom Altertum bis in unsere Zeit (vgl. Avenary 1971).

### *ḥaṣoṣṣerah*

Erwähnungen im AT: Num 10,2.8-10; 31,6; 2 Kön 11,14 (zweimal); 12,14; Hos 5,8; Ps 98,6; Esra 3,10; Neh 12,35 und 41; 1 Chr 13,8; 15,24 und 28; 16,6 und 42; 2 Chr 5,12 (dreimal) und 13; 13,12 und 14; 15,14; 20,28; 23,13 (zweimal); 29,26-28.

Die Etymologie ist nicht geklärt. Möglicherweise ist *ḥaṣoṣṣerah* mit "heulen, schreien" (Finesinger 1926, 662), arabisch *ḥṣr*, eng verbunden (Gressmann 1903, 30), wobei onomatopoetische Elemente in Betracht zu ziehen sind. Im AT 31mal erwähnt, in der Septuaginta eindeutig mit *σαλπιγξ* und in der Vulgata mit *tuba* übersetzt, erscheint die *ḥaṣoṣṣerah* in den vorexilischen Büchern lediglich dreimal (zweimal in 2 Kön 11,14 und Hos 5,8) als Kriegs- und Freuden-, sogar als Karnevalsinstrument (Kolari 1947, 52), und sie wurde – für diese Zeit ungewöhnlich – vom Volk geblasen. Nach dem babylonischen Exil erhält die *ḥaṣoṣṣerah* den Status eines Kult- und Priesterinstruments. Die Anordnungen zum Herstellen und Blasen der *ḥaṣoṣṣerah* wurden Mose durch Gott selber mitgeteilt (Num 10,1-10). Von diesem Zeitpunkt an wurde die *ḥaṣoṣṣerah* nur von Priestern geblasen (Num 10,8, Neh 12,35 und 41), sowohl im Tempel (2 Kön 12,14) als auch zur Versammlung der Gemeinde (Num 10,2), bei Feiertagen (Num 10,10), bei der Beförderung der Bundeslade (1 Chr 15,25; 2 Chr 5,12) und beim Eid (2 Chr 15,14). Auch im Krieg (Num 10,2 und 9; 2 Chr 13,14 und 20,28) und bei feierlichen Anlässen, wie z. B. der Thronbesteigung (2 Chr 23,13) und der Grundsteinlegung des Tempels (Esra 3,10), wurde die *ḥaṣoṣṣerah* geblasen. Zwei Formen der Klangerzeugung sind für die erwähnten Situationen vorgesehen (vgl. Num 10,1-7): a) *t<sup>e</sup>qi'ah* – ein langer starker Ton (bei Lager- und Heeresführerversammlung) und b) *t<sup>e</sup>ru'ah* – ein Schmetterton (Aufbruch, Angriff der Feinde, Ermahnung durch Gott).

Es besteht kein Zweifel, dass die *ḥaṣoṣṣerah* eine Metalltrompete ist. Es ist das einzige Klanggerät, dessen Bauart und Material im AT ziemlich genau erwähnt wird: die *ḥaṣoṣṣerah* soll aus getriebenem bzw. gehämmertem Silber hergestellt werden (Num 10,2), sie soll etwa eine Elle lang sein (40-50 cm), mit schmalen Rohr und breiter Glocke (FJA, III, 12,6).

Die zwei häufig zitierten archäologischen Belege – der Titus-Bogen in Rom und die Bar Kochba-Münzen – sind beides unzuverlässige Quellen (s. Kap. V/2)). Die These der Entleihung der *ḥaṣoṣṣerah* von ägyptischen Vor-



bildern bzw. dem Tutanchamun-Trompetenpaar ist breit akzeptiert, obwohl die Trompete erst in nachexilischer Zeit in Israel auftaucht. Eine westliche griechisch-römische oder philistäisch-phönizische Provenienz soll daher nicht ausgeschlossen werden (s. idumäische Trompeten-Wandmalerei, Kap. V/2). Für Parallelen kommen auch die griechische *σάλπιγξ* und Trompeten der neuassyrisch-neubabylonisch-persischen Zeit in Frage. Sowohl im AT als auch in der postbiblischen Literatur (M Rosch Haschanah 3,3; M 'Arakhin 2,5), besonders aber in der apokalyptischen Qumran-Rolle "Krieg der Söhne des Lichts gegen die Söhne der Finsternis" ("Ordnung der Trompeten", 1QM, II,15; III,11; VII,9; IX,9) kommt die vielfache Alltags-, Kult- und Kriegsfunktion der *ḥaṣoṣerah* zur Geltung. Hier werden die *ḥaṣoṣerah*-Signale noch weiter gegliedert: Jede Phase des Alltagsleben und der Kriegsführung im Namen Gottes wird von sechs Trompetengruppen begleitet. Die Klanggeräte selber werden mit Eingravierungen versehen, die wahrscheinlich Beschwörungen und Bezeichnungen ihrer Funktion ausdrücken ("Berufene Gottes", "Fürsten Gottes", "Krafttaten Gottes, wenn er den Feind zerstreut und alle, die Gerechtigkeit hassen, zur Flucht bringt" oder "Trompete des Aufrufs", "... des Hinterhalts", "... der Verfolgung"). Die Signale werden möglichst genau definiert ("langgezogener Ton", "ruhiger und anhaltender Ton", "scharfer, schmetternder Ton", "grosser Kriegslärm", "grosser Schlachtenlärm").

Bei der Bedeutungs- und Symbolinterpretation werden *šofar* (s. Kap. IV/11) und *ḥaṣoṣerah* öfters verwechselt (z. B. Giesel 1978, 101-105). Wenn auch eine gewisse Traditionskontinuität der Funktion und Symbolik der beiden Instrumente besteht, ist die *ḥaṣoṣerah* dennoch ein Kultgerät und Kultsymbol der institutionalisierten sakral-weltlichen und autokratischen Macht des zweiten Tempels, ungleich dem *šofar*, der ein Gerät der magisch-mystischen Theophanie ist.

### *kinnor*

Erwähnungen im AT: Gen 4,21; 31,27; 1 Sam 10,5; 16,16 und 23; 2 Sam 6,5; 1 Kön 10,12; Jes 5,12; 16,11; 23,16; 24,8; 30,32; Ez 26,13; Ps 33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5 (zweimal); 108,3; 137,2; 147,7; 149,3; 150,3; Ijob 21,12; 30,31; Neh 12,27; 1 Chr 13,8; 15,16.21 und 28; 16,5; 25,1.3 und 6; 2 Chr 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

Der *kinnor* ist ein zentraler organologischer Begriff des AT. Als "sprachgeographisch nicht eingrenzbares Kulturwort [...], dessen Ursprung vorerst nicht definiert werden kann" (ThWAT 4, 212), erscheint dieser Musikinstrumentenname lange vor dem AT im Schrifttum. Leiern,

*kinaratim* (Pl. von *kinaru*) sind erstmals in einem Brief (18. Jh. v. Chr.) aus dem Mari-Archiv erwähnt (Ellermeier 1970, *kinaruhuli*, "Leier-Spieler/Meister" [Foxvog/Kilmer 1980, 440]), des weiteren auch im Namen von Gottheiten (kanaanäischen, phönizischen und zyprischen wie *Kinyras*, *Kinnaras*, *Kuthar* [Albright 1968, 125]; akkadisch und ugaritisch *knr* wie Kinarum [Nougayrol 1968, 45.59]) und in Ortsnamen (*knnrt*, Thutmos III.-Liste; ThWAT 4, 212; *Kinneret*, Jos 19,36; See Gennesaret = Kinneret-See, Num 34,11). Als Holzbezeichnung (auch *kunar*, "Lotusholz") geht er auf das Ägyptische der 18.-19. Dynastie zurück, wo *knwrrw* als semitisches Fremdwort eine Leierbezeichnung ist (ThWAT 4, 211).

Der *kinnor* wird 42mal im AT erwähnt und zeigt dabei eine seltene Vielfalt an Funktionen: bei der bibelinternen ersten, historisch aber nicht ältesten Erwähnung (Gen 4,21) als Symbol der professionellen Tätigkeit der Musikergeschlechter, Zünfte oder 'Barden'; weiterhin sowohl bei weltlichen Freudenfesten (Gen 31,27; Jes 24,8) als auch beim Trauern (Ijob 30,31), bei der Überführung der Bundeslade und beim Gotteslob (2 Sam 6,5; 1 Chr 15,16; Ps 43,4; 98,5; 149,3; 150,3) oder als Instrument der Huren und derer, denen es bei aller Skrupellosigkeit bestens geht (Jes 23,16; Ijob 21,12), beim Heilzauber (1 Sam 16,16 und 23) und ekstatischen Prophezeien (1 Sam 10,5). Obwohl in der Septuaginta eine gewisse Unsicherheit bei der Übersetzung festzustellen ist (19mal *κithára* 17mal *κινύρα*, fünfmal *ψαλτήριον* und einmal *ὄργανον*), die in der Vulgata abnimmt (37mal *cithara*, zweimal *lyra*, zweimal *psalterium*, einmal *organum*), und obwohl durch viele Jahrhunderte der *kinnor* als "Davids-Harfe" sowohl schriftlich (z. B. Forkel 1788, 131), wie ikonographisch (12. Jh. Psalter, NGI, 5, 262) gedeutet wurde, besteht in der modernen Wissenschaft kein Zweifel an der Identifikation des *kinnor* mit der Leier, deren Formen sich im Laufe der Jahrhunderte geändert haben. Nach 2 Chr 2,7 wurde zur Zeit Salomos aus dem Libanon Almoggimholz (eine nicht bestimmbare Holzart, möglicherweise Sandelholz) nach Israel importiert, das zum Bau von *kinnor*- und *nevel*-Instrumenten gebraucht wurde (1 Kön 10,11-12; 2 Chr 9,11). Josephus (FJA, VIII, 3,8) erwähnt eine Gold- und Silberlegierung Elektron, die zum *kinnor*-Bau (Dekorierung?) gebraucht wurde. Über die Saitenzahl finden wir erst in der nachbiblischen Literatur knappe Informationen (zehn Saiten bei Josephus, FJA VII, 12,3; sechs bei Hieronymus, PL XXVI, 969; sieben im TB 'Arakhin 13b). Alle Quellen sind sich aber in der Annahme einig, dass der *kinnor* weniger Saiten als der *nevel* hatte (FJA; TJ Sukkah 55c). In der Regel wurde der *kinnor* mit einem Plektrum geschlagen (FJA, VII, 12,3; Basilius in McKinnon 1987, 66). Nur um besondere Ausdruckskraft zu erreichen (z. B. bei musiktherapeutischen Behandlung, 1 Sam 16,23), wurde er mit der Hand gespielt.

Die Leier-Interpretation des *kinnor* wird überzeugend durch archäologische Belege bestätigt: in dem Bereich Kanaans, Altisraels und Altpalästinas sind mit der Ausnahme von wenigen chronologisch nicht relevanten Funden keine Saiteninstrumente ausser Leiern gefunden worden. Der gegenwärtige Bestand bietet 30 Leierdarstellungen, die in vier Haupttypen zerfallen (s. Taf. 2): a) die grossen unsymmetrischen Kastenleiern mit divergenten Seitenarmen und rechteckigem Resonanzkörper (Nr. 1-4; s. Kap. III/1 u. III/4); b) die kleinen symmetrischen Leiern mit rundem oder rechteckigem Resonanzkörper (Nr. 5-10; s. Kap. IV/3 u. IV/4); c) die unsymmetrischen Leiern mit parallelen Seitenarmen und rechteckigem Resonanzkörper (Nr. 11-14; ebd.); d) die symmetrischen Leiern mit hornförmigen Seitenarmen und gerundetem Resonanzkörper (Nr. 17-29; s. Kap. V/3-V/7). Diesen Leiern müssen wir zwei Belege, die mit semitisch-judäischer Provenienz verbunden werden, hinzufügen: die Beni-Hasan-Grabmalerei in Ägypten, ca. 1900 v. Chr. (Abb. III/1-3), und die gefangenen Leierspieler aus Sanheribs Südpalast in Ninive, 704-681 v. Chr. (Abb. IV/3-2). Man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob und wie diese Leiern sich in lokal-ethnischer Hinsicht aufteilen. Hingegen ist eine Verwandtschaft der altisraelitisch-palästinischen Leiern mit benachbarten Kulturen offensichtlich (vgl. Abb. III/1-2). Die historisch-sozialen Funktionen des *kinnor* werden von den ikonographischen Quellen in demselben Masse bestätigt wie von den Texten des AT: der *kinnor* erscheint beim Beschwörungs- und Kulttanz (Nr. 1-2), beim Tier- oder Baumkult (Nr. 4), bei der Musik zum philistäischen Kybelekult (Nr. 6), beim judäischen Mondkult (Nr. 11 und 12) und bei nabatäischer (Nr. 21 und 22) Kultmusik sowie bei solcher judäischer Sekten (Nr. 7); bei Siegesfeiern (Nr. 3), als Unabhängigkeits- und Befreiungssymbol (Nr. 18 und 19), als allgemein weltliches Zeichen (Nr. 20), als Symbol der mittleren Bevölkerungsschichten (Nr. 16) und als dionysisches Attribut (Nr. 28 und 30).

Diese Verschiedenartigkeit der Funktionen bestimmt auch die *kinnor*-Symbolik. Seit der atl Stelle "Sein Bruder Jubal (Juval) wurde der Stammvater aller *kinnor*- und '*ugav*-Spieler" (Gen 4,21) gehört der *kinnor* zu den beliebtesten und aspektreichsten Musikinstrument-Symbolen: die sieben-saitige Leier als irdisches Abbild der Harmonie des Himmels, und die Seele als wohlgestimmte Leier (Philo von Alexandria); "die Deutung der Cithara (= *kinnor*, J.B.) als Sinnbild des Menschen selbst, seiner Seele und seines Körpers" (Giesel 1987, 125). In der christlichen Instrumentsymbolik bestätigt sich diese Deutung bis in unsere Zeit.

*m<sup>e</sup>na'an<sup>e</sup>im*

Erwähnung im AT: 2 Sam 6,5.

Einmal erwähnt, ist dieser Terminus nur im Plural bekannt und wird vom Verbum *nua'* "schütteln", abgeleitet. Die Septuaginta und Vulgata sind sich einig, dass es ein Idiophon ist (κύβαλον bzw. *sistrum*). Die Pista (eine gnostische Schrift in koptischer Sprache) und der Targum aber übersetzen hier mit *r<sup>e</sup>bi'in* "Trommel". Von Interpretationen wie Trompete (Pfeiffer 1779, 57) abgesehen, ist unter den vielen sehr unbestimmten Meinungen (*Sistrum*, Kolari 1947, 20; Gegenschläger, Rassel oder *Sistrum*, Foxvog/Kilmer 1980, 444; Knochen-, oder Metallrassel, Werner 1980, 618) diejenige von B. Bayer (1964) – Tonrassel – die überzeugendste. Bis heute sind mehr als 70 intakte Klanggeräte dieser Art mit gesicherter Provenienz archäologisch belegt (s. Kap. III/5). Erhellend ist die Gegenüberstellung des Verses 2 Sam 6,5 mit der Parallelstelle 1 Chr 13,8, wo die *m<sup>e</sup>na'an<sup>e</sup>im* wie auch andere Idiophone (s. Kap. IV.2 und IV.7), durch respektablere Musikinstrumente (Trompete) und Gesang ersetzt wird. Die soziale Funktion der *m<sup>e</sup>na'an<sup>e</sup>im* im 2 Sam 6,5 gehört demnach zu den Überresten des kanaanäischen Musiktradition, und dieser Kulturkontext scheint ihre alleinstehende Erwähnung im AT zu rechtfertigen.

*m<sup>e</sup>syltayim, şelş<sup>e</sup>lim*

Erwähnungen im AT: *m<sup>e</sup>syltayim* Esra 3,10; Neh 12,27; 1 Chr 13,8; 15,16.19 und 28; 16,5 und 42; 25,1 und 6; 2 Chr 5,12 und 13; 29,25; *şelş<sup>e</sup>lim* 2 Sam 6,5; Ps 150 (zweimal).

Von onomatopoeischer Natur (hebr. *şll* I, arabisch *sll*, "klirren, klingen"), erscheint das Wort *m<sup>e</sup>syltayim* (eine hebr. idiomatische Dual-Form) nur in nachexilischen Büchern des AT, hauptsächlich in der Chronik. Die Septuaginta übersetzt es mit κύβαλον und die Vulgata mit *cymbala*. Es besteht keine Meinungsverschiedenheit hinsichtlich der Interpretation als Becken, worauf schon die Dual-Form des Begriffes sowie die Erwähnung in ugaritischen Quellen (vgl. Caubet 1987, 734) hinweisen.

Die Funktion der *m<sup>e</sup>syltayim* ist eindeutig die eines zeremoniellen Kultinstrumentes. In der Bibel nie von Frauen gespielt, ein Zunftinstrument der Leviten (Asafiten laut Esra 3,10 und 1 Chr 16,5; Hemaniten, Asafiten und Etaniten laut 1 Chr 15,19; 16,42 und 2 Chr 5,12), begleitet es mit anderen Kultinstrumenten ausschliesslich kultische Ereignisse (Überführung der Bundeslade [1 Chr 15,28], Einweihung des Tempels und Gottesnähe [2

Chr 5,13], Brand- und Sühneopfer [2 Chr 29,25]). Nur zwei zeitgenössische Quellen geben eine Beschreibung der atl *m<sup>e</sup>syltayim*: 1 Chr 15,19 "kupferne hell klingende" und Flavius Josephus (FJA, VII, 12,3) "von Erz und gross und breit". Das Wort *šeš<sup>e</sup>lim* (eine Pluralform) erscheint zum ersten Mal im AT lange vor *m<sup>e</sup>syltayim*, in 2 Sam 6,5, in der orgiastischen Szene, in der David erfolglos versucht, die Bundeslade nach Jerusalem zu bringen. In der Parallelstelle 1 Chr 13,8 wird *šeš<sup>e</sup>lim* durch *m<sup>e</sup>syltayim* ersetzt (vgl. auch Kap. IV/2 und IV/6).

Die Septuaginta vermeidet das Wort *šeš<sup>e</sup>lim* und ersetzt es durch αὐλός. *šeš<sup>e</sup>lim* werden noch zweimal in Ps 150,5 in der Form von *šeš<sup>e</sup>ley šama‘* ("klingende *šeš<sup>e</sup>lim*") und *šeš<sup>e</sup>ley t<sup>e</sup>ru‘ah* ("schmetternde *šeš<sup>e</sup>lim*") als Instrumente des jubelnden Volkes bei einem paraliturgischen Ereignis erwähnt (vgl. Seidel 1981, 97). Somit sind die *šeš<sup>e</sup>lim* immer an einem kultischen Massenereignis beteiligt, dessen synkretistische Natur seine Wurzeln in der heidnischen Vergangenheit hat. C. Sachs sieht in den zwei Formen der *šeš<sup>e</sup>lim* des Ps 150 die für asiatische Kulturen charakteristischen zwei Formen von Becken – horizontal gehaltene und leicht geschlagene, und vertikal gehaltene, kräftig geschlagene (Sachs 1940, 122).

Die Frage der Differenzierung des "rauschenden" Volksinstrumentes *šeš<sup>e</sup>lim* im Gegensatz zu dem zeremoniellen liturgischen Zunftinstrument *m<sup>e</sup>syltayim* kann zur Zeit nicht endgültig beantwortet werden. Es besteht allerdings die Möglichkeit, *šeš<sup>e</sup>lim* als eine andere Form von Gegen Schlagidiophon aus Metall zu deuten, z. B. Handgriffklapper, Gabelbecken (vgl. Marcus 1975, 11f.), kaum aber als Kastagnetten (vgl. Kolari 1947, 25).

Becken sind archäologisch reichlich belegt: wenigstens 28 Becken von zwei Grössen (Durchmesser 7-12 cm und 3-6 cm) sind in 14 Städten Kanaans, Altisraels bzw. Palästinas belegt. Die Beckenfunde zerfallen in zwei chronologisch verschiedene Gruppen: eine aus der Spätbronzezeit (14.-12. Jh. v. Chr.), die andere aus hellenistisch-römischer Zeit. Diese archäologische Lücke, die sich über ein Intervall von fast tausend Jahren erstreckt, ist zur Zeit schwer zu erklären, kann aber auf die Abwesenheit dieses Instrumentes in der Königszeit Israels hinweisen. Die unterschiedliche Grösse der archäologisch bezeugten Becken könnte mit den zwei Beckenformen (falls es sich nicht nur um verschiedene Spielweisen handelt) in Ps 150 in Beziehung gebracht werden. Es sind leicht gewölbte Diskusse, in deren Zentrum eine kleine Metallöse befestigt ist, wahrscheinlich, um einen Handgriff aus Stoff oder Holz anzubringen. Einige der intakten restaurierten Becken wurden akustisch geprüft und ergaben einen breit resonierenden Klang. Der archäologische Bestand und die Erwähnung der *m<sup>e</sup>syltayim* ausschliesslich in nachexilischen Büchern des AT werfen Fra-

gen zum Problem der Becken und des Realitätsbezuges der atl Aussagen auf. Besonders die Elimination der *šeš<sup>e</sup>elim* aus 1 Chr 13,8 im Vergleich zu 2 Sam 6,5 könnte auf eine nachträgliche Einbeziehung der *me<sup>e</sup>syltayim* in die Beschreibung des Gottesdienstes des ersten Tempels (vor 586 v. Chr.) hindeuten.

Die späteren Jahrhunderte kennzeichnet eine Evolution der Beckensymbolik von der hellenistischen Auffassung des Instrumentes als Zeichen der Jugend (Vergil), eines dionysisch-bacchischen Instrumentes, bis zur abstrakten kirchlichen Auffassung seit Clemens von Alexandria, die das Becken als menschliche Lippen und *corpus sanctorum* interpretiert (vgl. Giesel 1978, 190f.).

### *nevel* und *nevel 'asor*

Erwähnungen im AT: 1 Sam 10,5; 2 Sam 6,5; 1 Kön 10,12; Jes 5,12; 14,11; Am 5,23; 6,5; Ps 33,2 (*nevel 'asor*); 57,9; 71,22 (*kley nevel*); 81,3; 92,4 (*'asor* und *nevel*); 108,3; 144,9 (*nevel 'asor*); 150,3; Neh 12,27; 1 Chr 13,8; 15,16.20.28; 16,5 (*kley-nevalim*); 25,1 und 6; 2 Chr 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

Die Etymologie des Wortes ist zweideutig; die Wurzel *nvl* hat zwei Vokalisierungsmöglichkeiten – *naval* und *nevel*. Ob und wie die zwei Formen interferieren, ist nicht ganz klar, und Trennungs- wie auch Vereinigungsversuche lassen sich begründen: hebr., akkadisch *naval*, "degenerieren, rituell unrein, gottlos, obszön, Schurke, Kadaver", auch "Flamme"; hebr., ugaritisch, syrisch *nevel*, "Krug, Ledersack für Flüssigkeiten, Saiteninstrument" (beide Bedeutungen in 1 Sam 10,3 und 4; ThWAT 5, 185f.; HAL III, 626f.). Ähnliche Gleichstellungen von Musikinstrumentennamen und Verachtungsideomen sind bekannt: lat. *ambubajae*, syrisch-römische Prostituierte, die den *'abuv* (tibia) spielten; frz. *un violon*, engl. *fiddling-man*, "Betrüger, Dieb". Nicht anzuzweifeln ist die semitische, möglicherweise phönizisch-sidonische Herkunft des Wortes *nevel* (gr. *νάβλα*, s. Sachs 1940, 115; Kolari 1947, 59; ThWAT 5, 186), die eine lokale Entstehung dieses Instrumentes oder Instrumentennamens indizieren kann.

Die Funktion des *nevel*, das 28mal im AT erwähnt wird, ist ähnlich der des *kinnor* (bezeichnenderweise wird es 22mal zusammen mit *kinnor* erwähnt): levitisches Zunftinstrument (1 Chr 15,16 und 20; 25,1 und 6), dann Instrument bei der Überführung der Bundeslade (2 Sam 6,5; 1 Chr 13,8), bei der Einweihung der Mauer (Neh 12,27), bei der Siegesfeier (2 Chr 20,28) und als ekstatisches Prophezeiungs-Instrument (1 Sam 10,5). Aber auch als ein Instrument der feindlichen babylonischen Königsmacht (Jes

14,11) und als Instrument der Säufer (Jes 5,12) kommt es vor. Ähnlichkeit mit *kinnor* und *nevel* besteht auch bezüglich Herstellungsmaterial (Almogimholz nach 1 Kön 10,12) und Spielweise (Zupfinstrument nach Am 6,5).

Die Übersetzungen der Septuaginta und Vulgata sind nicht konsequent (14mal *νάβλα*, 8mal *ψαλτήριον*, zweimal *ὄργανον* und einmal *κινύρα* bzw. 17mal *psalterium*, viermal *lyra*, dreimal *nablium*, einmal *kithara*). Die überwiegende Zahl der *psalterium*-Übersetzungen kann kaum (wie Sachs 1940, 115 behauptet) Grund für eine Harfeninterpretation sein. Die späteren Quellen – griechische Autoren (Sophokles, Philemon), Apokryphen (Ps 151, Jesus Sirach, Makkabäer) und die Qumran-Rollen (1QS, 1QH) – geben keine ergänzende Information. Nur Flavius Josephus unterstreicht den Unterschied zwischen *nevel* und *kinnor*: Der *nevel* hat zwölf Saiten und wird mit den Fingern gespielt bzw. geschlagen (FJA, VII, 12,3). Die Mischna begrenzt die Zahl der *nevel*-Instrumente im Gottesdienst (zwei bis sechs) im Vergleich zu den *kinnor*-Instrumenten (nicht weniger als neun und bis zur Unendlichkeit [M 'Arakhin 2,5]); die Saiten des *nevel* werden aus Därmen hergestellt, die des *kinnor* aus kleinen Därmen (M Qinnim 3,6); der *nevel* der Leviten war rein, somit für den Gottesdienst geeignet, der der Frauen unrein (M Kelim 15,6); der Klang des *nevel* kann rauschend, dröhnend sein (Jes 14,11). Die christlichen Autoren hatten kaum eine bestimmte Vorstellung von dem, was sie *psalterium* nannten, und waren nicht in der Lage, es mit dem hebräischen *nevel* zu identifizieren (Giesel 1978, 1138).

Obwohl die Interpretationen sehr unterschiedlich sind (Leier – Pfeiffer 1779, XXIII; Sackpfeife – Praetorius 1, 110; Laute oder Saiteninstrumente – Behn 1954, 54), ist die Interpretation als Harfe am weitesten verbreitet (Sachs 1940, 115; Kolari 1947, 58; Gerson-Kiwi 1957, Sp. 1411; Avenary 1958, 227; Kinnkeldey 1960, 46; Sendrey 1969b, 289; Seidel 1989, 60; ThWAT 5, 187). Sie widerspricht aber dem Bestand der archäologischen Funde: auf dem Territorium Kanaans und Altisraels sind keine Harfen vorhellenistischer Zeit belegt. Bei diesem Forschungsstand ist die von Bayer (1968b) vorgetragene Hypothese die überzeugendste: der *nevel* sei eine Leierform lokaler nahöstlicher Provenienz (ohne nähere Parallelen), die nicht oder sehr wenig hellenisiert wurde. Er hatte einen grossen Ton, zahlreichere und dickere Saiten als der *kinnor*. Er wurde ohne Plektrum gespielt und hatte einen Resonanzkörper, der einem Ledersack (Wasser- oder Weinbehälter) ähnlich war. Der *nevel* diente als Tenor- oder Bassinstrument im Orchester des zweiten Tempels (ab Ende des 6. Jh. v. Chr.). Als ikonographischer Beleg kann die Darstellung der grösseren Leier auf den Bar Kochba-Münzen dienen (s. Kap. V/7, Abb. V/7-3 d,e,f u. g).

Vor kurzem kam ein neuer indirekter Beweis für die Leier-Interpretation des biblischen *nevel* zu Tage: der Archäologe Professor Dimitrios Pandermalis entdeckte in Dion (Griechenland) einen Stein aus der römischen Zeit auf dem die erste Nebeneinanderstellung von Text und Ikonographie erscheint – ein Leier-Relief und daneben ein eingraviertes Loblied auf die *nabla* (Pandermalis 1994).

*nevel* *ʿasor* wird als *nevel*-Instrument mit zehn Saiten (*ʿeser*, zehn) interpretiert, obwohl *ʿasor* und *nevel* in Ps 92,4 als separate Instrumente erwähnt werden. *kley-n<sup>e</sup>valim* (1 Chr 16,5) wie auch *kley nevel* (Ps 71,22) kann eine Bezeichnung für verschiedene Saiteninstrumente sein (*kley*-Instrumente, *n<sup>e</sup>valim* – Pl. von *nevel*).

### *paʿamon*

Erwähnungen im AT: Ex 28,33 und 34; 39,25 und 26; Sach 14,20.

Die semitische Wurzel *pʿm* (ugaritisch, phönizisch, hebräisch) "Fuss, Schritt, mal (Zeitpunkt)" ist sehr häufig im AT belegt; viel seltener erscheint die Bedeutung "stossen, schlagen". Letztere scheint für die noch umstrittene Derivation *paʿamon* (ThWAT 6, 705 und 707) organologisch bestimmend zu sein (Kolari 1947; Sendrey 1969b, 385). Nur fünfmal im AT erwähnt (s. auch Apokryphen Jesus Sirach 45,9), in der Septuaginta mit κῶδων, in der Vulgata mit *tintinnabulum* übersetzt, werden diese Klanggeräte – Schellen und Glocken – im Zusammenhang mit dem Purpurgewand des Hohenpriesters genannt (Ex 28,33f.; s. Kap. V/1). Der liebliche Klang (Jesus Sirach 45,9) dieser zierlichen (FJA III, 7,4) Goldglöckchen soll "zu hören sein, wenn er [der Hohepriester Aaron] in das Heiligtum vor den Herrn hintritt und wenn er wieder herauskommt; sonst muss er sterben" (Ex 28,35).

Glöckchen am Priestergewand (gewöhnlich 12 mal 6 = 72, Avenary 1956, 25; Schatkin 1978, 151) sind in ausserbiblischen Quellen belegt (z. B. Plutarch, *Quaestiones convivales*, 672A). Ikonographische Parallelen sind auf den Darstellungen eines assyrischen Gesandten (15. Jh. v. Chr., Grace 1956, Fig. 2) und wieder des Hohenpriesters von Hierapolis (Seyrig 1939, Taf. 26) zu sehen. Die ältesten Glocken aus Ausgrabungen in Israel gehören in das 9.-8. Jh. v. Chr. und sind von dieser Zeit an ein unentbehrlicher Bestandteil der Klangwelt Altisraels/Palästinas (s. Kap. V/1).

Schon das AT deutet die apotropäisch-prophylaktische Funktion dieser Glöckchen an. Für Josephus bedeutet der Granatapfel den Blitz und der Schall der Glöckchen den Donner (FJA, III, 7,7); in Sach 14,20 sind sie Kennzeichen der messianischen Zeit (*m<sup>e</sup>šillot*, dem Herrn geheiligte Pfer-



deschellen), bei Philo von Alexandria Symbol der Weltharmonie und bei Rabbi Jonatan Zeichen der Busse (Avenary 1956, 25). Immer aber, auch in späteren Jahrhunderten, stand die symbolische apotropäisch-beschützende Funktion der Glocken im Vordergrund; bisweilen werden sie sogar ausschliesslich als Exorzismus-Gegenstände bezeichnet. Dabei können die offensichtlich begrenzten akustisch-musikalischen Möglichkeiten der Glöckchen im AT anscheinend nur schwer in einen Zusammenhang mit der weitreichenden Symbolik gebracht werden.

### *qeren hayovel*

Erwähnung im AT: Jos 6,5.

Das hebräische *qeren* – ein Wort, das mit seinem gemeinsamen Ursprung im Semitischen und Indoeuropäischen zu den frühesten Kulturstufen gehört (Kolari 1947, 39; ThWAT 7, 181) – steht für "Tierhorn" und erscheint mehr als 70mal im AT, wobei andere Bedeutungen zur Wortsemantik beitragen ("scheinen", Ex 34,29; "leuchten", Hab 3,4; "erlösen", Ez 29,21). Im Sinn eines Klanggeräts wird es nur einmal, und zwar bei der mythischen Zerstörung der Mauern von Jericho, als *qeren hayovel* (Widderhorn) erwähnt. Auch hier wird durch die Vieldeutigkeit des Wortes *yovel* ("Widder", auch "Jahrestag, Jubiläum"; *yvl* "führen, Führer der Herde") das semantische Feld erweitert. Es ist praktisch unmöglich, aufgrund der Analyse der atl Texte eine typologische Differenzierung des *qeren hayovel* von *šofar* bzw. *hayovel* festzustellen. Gerson-Kiwi (1980, 42f.) schlägt eine tiefere musikgenealogische Ursemantik Jubals (Gen 4,21) und der Bindung Isaaks (Gen 22,13) vor: das Horn des Widders – des Sühnetiers, das das Menschenopfer ablöst – wird, laut ihrer Interpretation, zum klingenden Sinnbild der Geburtsstunde des Monotheismus.

### *šofar* und *šofrot hayovel<sup>elim</sup>*

Erwähnungen im AT: *šofar* Ex 19,16 und 19; 20,18; Lev 25,9; Jos 6,4.5.8.9.13.16 und 20; Ri 3,27; 6,34; 7,8.16.18.19.20.22; 1 Sam 13,3; 2 Sam 2,28; 6,15; 15,10; 18,16; 20,1 und 22; 1 Kön 1,34.39 und 41; 2 Kön 9,13; Jes 18,3; 27,13; 58,1; Jer 4,5.19 und 21; 6,1 und 17; 42,14; 51,27; Ez 33,3-6; Hos 5,8; 8,1; Joel 2,1 und 15; Am 2,2; 3,6; Zef 1,16; Sach 9,14; Ps 47,6; 81,4; 98,6; 150,3; Ijob 39,24 und 25; Neh 4,12 und 14; 1 Chr 15,28; 2 Chr 15,14. *šofrot hayovel<sup>elim</sup>* Jos 6,4.6.8 und 13.

Der *šofar* ist das am häufigsten im AT erwähnte (in 66 Versen) und einzige Klanggerät, das sich von den biblischen Zeiten bis heute ohne Veränderungen in der jüdischen Liturgie erhalten hat, und dem auch die grösste Zahl monographischer Studien (Adler 1893; Kolbach 1916; Finesinger 1931/32; Reik 1931; Gerson-Kiwi 1980a, 42-49; Seidel 1956/57) und gleichwertiger Abschnitte in Büchern (Goodenough, Bd. 4, 1954, 167-194; Sendrey 1969b, 342-365; Kolari 1947, 41-49) gewidmet sind. Seit den vergleichenden hebräisch-aramäischen Forschungen des vorigen Jahrhunderts wurde die Etymologie des Wortes *šofar* vom akkad. *s/šapparu* und weiterhin sumerischem *segbar* (wilder Ziegenbock) abgeleitet. Die neueste Etymologie bezweifelt diesen Zusammenhang ("*šofar* bleibt in seinem Ursprung dunkel", HAL IV, 1343). Das Instrument ist als Horn eines Ziegenbocks bzw. Widders zu verstehen. Übersetzungen wie σάλπιγξ (Septuaginta) und *tuba* (Vulgata) müssen als Fehlinterpretationen betrachtet werden, ebenso die ihnen folgenden modernen Übersetzungen (Tuba, Posaune); einzig in der NJB ist *šofar* eindeutig mit Widderhorn übersetzt. *šofrot hayovelim* (Pl. von *šofar hayovel*) ist viermal in der Jerichoepisode (Jos 6,4.6.8 und 13) erwähnt und wird bis heute typologisch nicht vom *šofar* unterschieden; die Bezeichnung *yovel* erscheint hier vielleicht im Zusammenhang mit dem besonderen Ereignis – die übernatürliche Zerstörung der Stadtmauer – und dies kann dem Terminus einen symbolischen Sinn verleihen.

Einzelheiten zur Bauart sind nur aus nachbiblischen Schriften bekannt (s. Kap. V/8), hauptsächlich aus den Talmudtraktaten (M Rosch Haschanah 3 und 4; TB Rosch Haschanah 26a-b, 27a-b) und den Qumran-Rollen (1QM VII, VIII und XVI). Zwei Formen des *šofar* wurden gebraucht: zum Neuen Jahr ein gerades Horn, dessen Mundstück (*piya*) mit Gold überzogen war, und zum Festtag ein gebogenes Horn, mit Silber überzogen (M Rosch Haschanah 3,3-4). Auf Darstellungen der römischen Zeit ist ein separates Mundstück zu sehen. Bei der Bearbeitung, Reparatur oder Verzierung wurde die grösste Aufmerksamkeit auf die Bewahrung des natürlichen Tons gerichtet; es war erlaubt, einen Text einzukerben; die Qualität des Tones – "ob dünn, dick oder trocken" – ist "rein", solange er natürlich ist (TB Rosch Haschanah 27a-b). Die ikonographischen Belege von Naturhörnern im nahöstlichen Bereich reichen bis zum 2. Jahrtausend v. Chr. zurück (Mari 18. Jh., Karkemisch, 9.-8. Jh. v. Chr., Keel 1972, Abb. 456 u. 457) und sind viel älter als die ersten Erwähnungen im AT (Ex 19,13. 16.19). Im israelitisch-judäischen Kontext erscheint die Ikonographie des *šofar* nicht vor der römischen Zeit und in dieser als Element einer symbolischen Gruppe, zunächst nur mit der *menorah* (siebenarmiger Leuchter) und *maḥtah* (Weihrauchschäufelchen, Terrakotta-Öllämpchen, 3. Jh., IAA

38.450) zusammen; auf späteren Belegen wird die Gruppe mit *lulav* und *'etrog* (Palmzweig und Zitrusfrucht, zwei der vier Pflanzen, die am Laubhüttenfest gesegnet werden) ergänzt. Alle Darstellungen zeigen ausschliesslich das gebogene Horn; das gerade Horn ist ikonographisch nicht belegt. Die Übersicht der Artefakte zeigt, dass es sich hier um ein religiös-nationales bzw. ethnisches Identifikationssymbol handelt, das sowohl im sakralen als auch weltlichen Zusammenhang erscheint (s. Kap. V/8).

Die besondere Stellung, die der *šofar* in der biblischen Klangwelt einnimmt, spiegelt sich in seiner vorwiegend solistischen Verwendung (69 von 74mal) sowie in seiner sozial-akustischen Funktion. Die zwei bis drei Töne (zweiter und dritter Oberton), die er hervorbringen kann, haben einen alarmierend-tremolierenden Hornklang, der im AT mit den Worten *qol* (wörtl. "Stimme"), *tēqi'ah* ("Trompetenblasen"), *tēru'ah* ("Jubelgeschrei") oder *yabbaba'* ("Schluchzen, Stöhnen") bezeichnet werden, was die magische, symbolische und eschatologische Natur des *šofar*-Klanges unterstreicht. Über den Charakter des *šofar*-Signals wird in den älteren Quellen nichts gesagt. In der Mischna werden die Töne als "lang", "kurz", "ruhig" und "geschmettert" beschrieben (M Rosch Haschanah 3,3-4; M Sukkah 4,5); die Qumran-Kriegsrolle spricht von "einstimmigem grossem Kriegslärm" (1QM VIII:10). Die rabbinischen Schriften sind sich nicht einig über den Charakter der Signale; um das 4. Jh. hatte Rabbi Abajje von Caesarea die Begriffe *tēqi'ah* (langer Ton), *tēru'ah* (schmetternd-tremolierender Ton) und *šēvarim* (gebrochener Ton) festgelegt (Sendrey 1969, 347; TB Rosch Haschanah 33b-34b). Der Talmud gibt folgende Hinweise bezüglich der drei Signale: "Die Ordnung des Blasens ist dreimal drei. Die Länge der *tēqi'ah* ist wie drei *tēru'ot* (Pl. von *tēru'ah*). Die Länge der *tēru'ah* ist wie drei *yabbavot* [...]. Die Länge der *tēru'ah* ist wie drei *šēvarim* " (ebd. und M Rosch Haschanah 4,9). Diese Stelle im TB erklärt, dass *yabbavot* und *šēvarim* gleich sind und dass die drei Signale in einer Triplum-Beziehung zueinander stehen. C. Sachs (1940, 110) sieht eine Verwandtschaft mit dem *modus perfectum* des Mittelalters. Eine gewisse Vorstellung über die *šofar*-Signale der römischen Zeit können vielleicht die ältesten bekannten graphischen Darstellungen und Beschreibungen des *šofar*-Signals im Siddur (Gebetsbuch) von Sa'adia Gaon (10. Jh.) und im Codex Adler (13. Jh., Abb. V/8-26) geben. Moderne *šofar*-Signale in zeitgenössischen Synagogen entsprechen diesen schriftlichen Quellen (s. Abb. V/8-26).

Im AT wird der *šofar* sowohl im kultischen als auch weltlichen Kontext erwähnt: als Begleiterscheinung von Theophanien (Ex 19,13; Ps 47,6), am Versöhnungstag (Lev 25,9), beim Neumondfest (Ps 81,3) und am Tag der Busse (Joel 2,1), bei der Überführung der Bundeslade (2 Sam 6,15), im

Krieg (Ri 3,27; 6,34; Jos 6,4-20; 2 Sam 2,28), bei Siegesfeiern (1 Sam 13,3) und beim Staatsstreich (2 Sam 15,10). Die Funktion des *šofar* kann im AT in zwei Entwicklungslinien verfolgt werden: erstens als Kommunikationsinstrument in Kriegszusammenhängen, eine Funktion, die mit der Exilzeit praktisch abbricht; zweitens als Kultinstrument. Diese letztere Linie reicht bis in die Gegenwart. Die tief wurzelnde Stellung und Funktion des *šofar* in der Welt des AT bedingen seinen Symbolismus in der jüdischen Geistesgeschichte.

### *tof*

Erwähnungen im AT: Gen 31,27; Ex 15,20; Ri 11,34; 1 Sam 10,5; 18,6; 2 Sam 6,5; Jes 5,12; 24,8; 30,32; Jer 31,4; Ps 68,26; 81,3; 149,3; 150,4; Ijob 21,12; 1 Chr 13,8.

Das ugaritische *tp* ("Trommel", im 14. Jh. v. Chr. belegt), ist wahrscheinlich onomatopoetischen Ursprungs und eine weit verbreitete Wurzel und *verbum denominatum* (Trommel-Trommler-trommeln), die vom sumerischen *dub*, akkadischen *dadpu*, aramäischen *tupa*, arabischen *duff*, phönizischen *mtp*, ägyptischen *tbu* bis zum altindischen *dunduli* und ugaritischen *dob* reicht (HAL IV, 1630f.; Kolari 1947, 16). *tof* taucht im AT an 16 Stellen auf. Die Septuaginta übersetzen konsequent mit *τύμπανον*, die Vulgata mit *tympanum*. Die Interpretation von *tof* (Pl. *tuppim*) als Trommel wird nicht angezweifelt. Der *tof* wird öfters von Frauen geschlagen (Ri 11,34; 1 Sam 18,6; Jer 31,4; Ps 68,26). Das klassische Beispiel ist der Frauentanz mit *tof* und Gesang nach der Durchschreitung des Schilfmeers (Ex 15,20), eine Tradition, die sich bei den jemenitischen Jüdinnen bis heute erhalten hat (Lachmann 1978, 163). Den *tof* aber als "exclusively woman's instrument" (Werner 1980, 619) zu bezeichnen, ist unberechtigt (vgl. Gen 31,27; 1 Sam 10,5; Ps 81,3; 149,3 und 150,4). Eine Gesetzmäßigkeit ist darin zu erkennen, dass die Trommel nur von Frauen solistisch verwendet wird (Ex 15,20; Ri 11,34; Jer 31,4), im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten aber von Frauen und Männern (Poethig 1985, 28-30). Der *tof* wird niemals bei der Tempelmusik erwähnt (vgl. 1 Chr 25,6); bei Kulttänzen (Ex 15,20; 1 Sam 18,6 u. a.), kultischen Preisliedern (Ps 149,3; 150,4), Festen (Ps 81,3) und Prozessionen (2 Sam 6,5; 1 Chr 13,8) war er jedoch immer dabei. In Ps 68,26 wird die Position der *tof*-Spielerinnen bei einer solchen Kultprozession angegeben: voran gingen die Sänger, dann die Trommlerinnen, den Abschluss bildeten alle anderen Instrumentalisten. Zur älteren Schicht des *tof*-Spiels scheint die weltliche Funktion als Freuden- (Gen 31,27) und Ekstase-Instrument (1 Sam 10,5) zu gehören.

Obwohl im AT keine direkten Hinweise auf diesen Trommeltyp zu finden sind, wird der *tof* in modernen Untersuchungen einstimmig als runde, aus Holz gefertigte Rahmentrommel (Durchmesser ca. 25-30 cm) beschrieben, vom Tamburintyp, ohne klingende Anhängsel am Rahmen. Es wurden auch andere Trommelformen erwogen (Sanduhr-Form, Kolari 1947, 19; rechteckig, Werner 1980, 619). Nachbiblische Quellen (M Qinnim 3,6) geben einen Hinweis auf das Material der Membrane – das Leder eines Widlers. Die verbreitete Theorie von den Doppelmembranen der nahöstlichen Rahmentrommeln (Nixdorff 1971, 158) ist archäologisch nicht eindeutig bestätigt. Der archäologisch-ikonographische Befund aus AIP ist ziemlich einheitlich. Schon in der Bronzezeit belegt, erscheint die runde Rahmentrommel als einziges Membranophon in diesem Bereich und als ausgesprochen lokaler ikonographischer Topos des eisenzeitlichen Israel in der Form von zwei Terrakotta-Typen (s. Kap. IV/1). Die Frage der kulturellen Zugehörigkeit und Bedeutung dieser Terrakotten ist nicht einfach zu lösen, doch ist dieser Topos ohne Zweifel lokales Kulturgut und kann als eine Ausprägung der altisraelitischen Musikwelt dienen. Die Synthese des Sakralen und des Weltlichen tritt in diesen Figuren in derselben Masse zu Tage, wie sie in den Texten des AT erscheint und wie es anscheinend der Realität entsprach. Die Figuren sind möglicherweise als Hausikonen oder Amulette (vgl. *terafim*, Gen 31,19 und 34) zu verstehen; die Interpretationsversuche reichen von "Gottheit" bis "Spielzeug" (Winter 1983, 127-34). Unabhängig von ihrer Bedeutung bezeugen Form und Anzahl der Terrakotten die Verbreitung dieser Trommelform und des Trommelspiels in AIP.

Wie in anderen Musikkulturen ist auch im AT die Trommel häufig ein Attribut des weiblichen Geschlechts. In Ri 11,34 beweint die Tochter Jiftachs ihre Jungfräulichkeit unter Trommelschlagen. Das Element der Fruchtbarkeit und das Erotische treten bei Terrakotten nackter und geschmückter Frauen mit Handtrommeln aus israelitischer Zeit klar zu Tage. Ihre Ikonographie steht im Widerspruch zur offiziellen Orthodoxie. In späteren Büchern des AT ist der sexuelle Aspekt durch die Metapher "Jungfrau Israel" sublimiert: "du Jungfrau Israel, du sollst dich wieder schmücken mit dem *tof*, sollst ausziehen im Reigen der Fröhlichen" (Jer 31,4).

### *ʿugav*

Erwähnungen im AT: Gen 4,21; Ps 150,4; Ijob 21,12; 30,31.

*ʿugav* ist einer der umstrittensten Instrumentennamen. Etymologisch nicht endgültig geklärt, ist die Wurzel *ʿgv* mit dem hebräisch-arabischen

‘*agavah* "Liebesbrunst, sinnliches Verlangen, Lust" (HAL III, 740; vgl. Ez 23,5.7.9) verbunden; sprachwissenschaftlich weist die Nominalform ‘*ugav* auf verächtliche Eigenschaften und damit auf ein Musikinstrument hin, das einen verächtlichen Lebensstil kennzeichnet. Übersetzungen sind schon in der Septuaginta inkonsequent (κιθάρα, ὄργανον und ψαλμός). Die Peschitta folgt der Septuaginta, der Targum mit ‘*abbuba* (Zungen-, oder Flöteninstrument, Sachs 1913, 2a) und die Vulgata mit *organum* sind dagegen ganz eindeutig. Dies kann auf eine Unsicherheit der Interpretation des Wortes ‘*ugav* schon in früher nachbiblischer Zeit hinweisen. Andererseits ist eine konsequente realitätsbezogene Übersetzung des Targums und eine bewusste Tarnung eines verfeimten Instruments in den beiden anderen Übersetzungen nicht auszuschliessen.

Die besondere Stellung des ‘*ugav* im AT gründet sich auf seine Erwähnung im Vers mit dem ersten Musikinstrument ("Jubal [...], Stammvater aller *kinnor*- und ‘*ugav*-Spieler", Gen 4,21). Im Gegensatz zum *kinnor* (s. Kap. IV/5) erscheint ‘*ugav* nur noch dreimal: als Trauerinstrument (Ijob 30,31) zusammen mit *kinnor*, als Instrument gewissenloser Festteilnehmer (Ijob 21,12) und in der Schlussexegese des Psalters (Ps 150,4), ausserhalb des Tempels in einer Reihe mit *tof* (s. Kap. IV/12) und Tanz. Die sehr späte (Mitte des 1. Jh. n. Chr.) hebräische Variante des apokryphen Ps 151 auf der Qumran-Rolle 11QPsAp (a) 151, die David, den Instrumentenbauer, mit *kinnor* und ‘*ugav* (Septuaginta – ὄργανον und ψαλτήριον) verbindet, ist ein singulärer Beleg, der nur schwer in die Diskussion einbezogen werden kann (s. Foxvog/Kilmer 1980, 443): in dieser frühjüdischen Quelle ist die Bedeutung von ‘*ugav* für "Orgel" für einen orphisch-christlichen David nicht ausgeschlossen. Um das 2. bis 3. Jh. in Palästina ikonographisch belegt, wird der ‘*ugav* auch im Talmud als Hydraulis (TJ Sukkah 55c) gedeutet. Aus der aramäischen Targum-Übersetzung folgt eindeutig die Gleichstellung von ‘*ugav* mit ‘*abuva*, dem Instrument der römischen *ambubajae*-Mädchen (Pfeifenspielerinnen), wie in der römischen Literatur (Horaz, Satiren I, 2,1) musizierende Prostituierte bezeichnet wurden. Andererseits wird ‘*abuva* (= ‘*abuv*) in M ‘*Arachin* 2,3 mit *ḥalil* gleichgestellt.

Die Interpretation des ‘*ugav* reicht von einer Deutung als symbolisches Musikinstrument (Werner 1980, 619), Windinstrument im allgemeinen (Gerson-Kiwi 1957, Sp. 1428; Sendrey 1969, 309; Griesel 1978, 167), Flöte (Kolari 1947, 34; Keel 1972, 322) und Panpfeife (Pfeiffer 1779, 49; Stainer 1970, 309) bis zur Bezeichnung als Sackpfeife (Cornill 1914, 12), Laute und Harfe (Bayer 1971, 565; Seidel 1981, 96). Die meisten dieser Interpretationen sind weder historisch noch etymologisch haltbar. C. Sachs (1940, 106) bietet die zur Zeit einzige plausible Deutung: die für viele Flö-

teninstrumente typische Lautmalerei des Wortes (*u-u*) wie auch die mit diesen Instrumenten verbundene Liebessemantik führen zu einer Interpretation des *ʿugav* als Längsflöte, eines Instrumentes, das in den benachbarten Kulturen (Ägypten – *ma3.t*; Sumer – *tigi*), und späterhin im Nahen Osten bzw. Israel/Palästina (*nay*) breit belegt ist. Sachs lässt eine Entwicklung des Terminus in Richtung "*all pipes*" zu.

## Daniel-Instrumente

Erwähnungen: Dan 3,5.7.10 und 15.

Im Buch Daniel (verfasst zwischen 167 und 164 v. Chr.) erscheint viermal in beinahe derselben Form eine Musikinstrumentengruppe, oft Nebukadnezar-Orchester genannt, deren Spiel als Signal zur Anbetung eines Gottesbildes diente: "Sobald ihr den Klang der *qarna*<sup>1</sup>, *mašroqita*<sup>2</sup>, *qaytros*, *sabka*<sup>3</sup>, *p<sup>e</sup>santerin*, *sumponyah* und *kol z<sup>e</sup>ney z<sup>e</sup>marah* hört, sollt ihr niederfallen und das goldene Standbild anbeten, das König Nebukadnezar errichtet hat" (Dan 3,5). Dieser Abschnitt ist aramäisch geschrieben, und die Namen der Instrumente sind eine Mischung aus Griechisch, Aramäisch und Hebräisch.

*qarna*<sup>1</sup>, aramäische Form von *qeren*, ist ein beliebiges Naturhorn, obwohl im vorliegenden Fall wahrscheinlich eine Metall- oder Tontrompete gemeint ist. Im Neubabylonischen Reich sind 70-90 cm lange zylindrische Trompeten mit leicht konischem Schallende als ausgesprochene Signalinstrumente belegt (Rashid 1984, Abb. 143 und 144). Zur Zeit der Verfassung des Buches Daniel wurden im Parthischen Reich bei festlichen Anlässen etwa 50 cm lange Trompeten (aus Ton?) mit breiter Stütze geblasen (ebd., Abb. 196).

*mašroqita*<sup>2</sup>, (hebr. Wurzel *šrq* "pfeifen, zischen") tritt oft mit zugeschriebener apotropäischer Wirkung auf; *š<sup>r</sup>riqah* ("Pfiff") bezeichnet auch das Blasen einer Hirtenpfeife (Ri 5,16, s. HAL IV, 1527). Die Septuaginta-Übersetzung σὺριγξ (zur seleukidischen Zeit ein grosses doppelt gebundenes Instrument, vgl. Rashid 1984, 142), könnte richtig sein, obwohl für die akustischen Verhältnisse von Dan 3 eine Interpretation als Zungeninstrument (Oboeninstrument vom *zmr*-Typ, vgl. Sachs 1940, 83), welches zusammen mit Trompete und anderen Festinstrumenten bei Massenergebnissen geblasen wurde, passender ist.

*qaytros* ist ein Lehnwort aus dem Griechischen, κθάρα (Kolari 1947, 67f.). Die Leierformen, die zur Zeit des Daniel-Autors im Gebrauch waren, sind die hellenistischen kleinen (etwa 50x25 cm) symmetrischen Instrumente, die sowohl bei Kultmusik als auch weltlicher Musik beteiligt

waren. Die assyrische Tradition eines Militäresembles aus Leierinstrumenten mit Trommeln und Becken (Rashid 1984, 134 und 152) wurde auch später gepflegt (z. B. beim Dionysos-Kult) und konnte für die Massenzereemonie der Anbetung eines Standbildes geeignet sein.

*sabka*<sup>3</sup>, ein Begriff griechischer Provenienz, σαμβύκη, dessen Etymologie aber auf eine nahöstliche, phönizische Abstammung hinweist (Sachs 1972, Sp. 329b), wurde oft als Leier identifiziert (Kolari 1947, 3f.). Die von Sachs gegebene Deutung (1940, 84) als kleine, vertikal gehaltene Winkelharfe erscheint begründet; schriftlich belegt ist ein Freudeninstrument (*sambucinae* der Dirnen, bei Arnobius, in: McKinnon 1987, Nr. 95), ein Instrument phönizischer Abstammung, dessen Form an ein Schiff oder eine Belagerungsmaschine erinnert (Landels 1966). Die Harfe ist im Zweistromland vom 4. Jt. v. Chr. an ein unentbehrlicher Bestandteil der lokalen Musikkultur und kann im Danieltext als eine vertikal gehaltene Winkelharfe mit horizontalem Saitenhalter und vertikal an die Schulter gestütztem Resonanzkörper interpretiert werden. Diese Form ist als einzige in der seleukidischen Zeit belegt (vgl. Rashid 1984, Abb. 176-183) und war um diese Zeit auch in Palästina bekannt (Dor, Nr. 61378).

*p<sup>e</sup>santerin*, vom griechischen ψαλτήριον, erscheint als Terminus in dieser Sprache erst nach dem 6. Jh. v. Chr. (Mitchell/Joyce 1965, 25); es wird auf ein altgriechisches Harfeninstrument zurückgeführt (Sachs 1940, 83) und zu Unrecht als Leier interpretiert (Foxvog/Kilmer 1980, 446; Werner 1980, 620). Kolari (1947, 78ff.) schlägt eine Interpretation als Zither vor, die auf schriftlichen Belegen in sumerisch-akkadischen Keilschriftquellen beruht und die die Verbindung mit dem persischen *santir* (*pi-santir*, kleine, mit Schlägeln gespielte Zither) rechtfertigt. Zithern sind aber (abgesehen von einer Elfenbeinpyxis aus Nimrud, 9. Jh. v. Chr.; Wegner 1950, 36, Taf. 16b; Rashid 1984, Abb. 122) im assyro-babylonischen Bereich nicht belegt. Die im Neuassyrischen Reich des 7. Jh. v. Chr. in religiösen Massenveranstaltungen belegte, horizontal gehaltene und mit Schlägeln gespielte grosse Winkelharfe scheint eine geeignetere Kandidatin für die Identifikation mit *p<sup>e</sup>santerin* (s. Rashid 1984, Abb. 141; Sendreyb, 1969, 297, illustriert den *p<sup>e</sup>santerin* mit diesem Instrument, bezeichnet ihn aber irrtümlich als Dulcimer). Die Schlägelspieltechnik, die von den assyrischen Harfeninstrumenten auf die späteren, geschlagenen Psalterium-Instrumente vererbt wurde, führte zur Verwechslung von Harfe und Psalterium und kann so die späteren Übersetzungen mit Psalterium (z. B. Lutherbibel) erklären.

*sumponyah*, der umstrittenste Terminus der Daniel-Instrumente, bei dem es sich zweifellos um ein Lehnwort aus dem Griechischen handelt, wurde bis zur Mitte unseres Jahrhunderts vorwiegend als Sackpfeife inter-



pretiert (Finesinger 1926, 55; Behn 1954, 60; Sachs 1972, 364b; auch in der NJB). Seit F. W. Galpin (1955), Sachs (1940, 84f.) und Kolari (1947, 82) hat sich die Meinung durchgesetzt, *sumponyah* mit "das ganze Ensemble" (Sachs 1940, 85) zu interpretieren; dies aufgrund der verbreiteten Bedeutung des Wortes im Griechischen und der Erklärung des Hieronymus, dass συμφωνία kein Musikinstrument sei, sondern eine "konkordante Harmonie". Als Beweis wird einerseits auf die Abwesenheit der Sackpfeife zu Nebukadnezars Zeit hingewiesen, andererseits auf die Struktur der östlichen *maqam*- und *taqsim*-Form, wo nach solistischen Improvisationen von einzelnen Instrumenten "the full ensemble joins in with either a short ritornello or a longer symphony" (ebd.). Dennoch kann man die Struktur des Danielverses nicht ignorieren: *sumponyah* wird dort in einer Reihe mit anderen Instrumenten aufgezählt und von "allen anderen *z<sup>e</sup>ney z<sup>e</sup>marah*" (s.u.) durch "und" getrennt. Auch war zur Zeit des Autors von Daniel die Sackpfeife mit Sicherheit in den östlichen Regionen (Zweistromland), wo vermutlich ihre Heimat war, bereits bekannt. Mitchell und Joyce (1965, 26) schlagen eine Trommel-Interpretation vor: das abwesende Instrument in Nebukadnezars Orchester (*sumponyah* als eine Dialekt-Form von *tympanon*).

*kol z<sup>e</sup>ney z<sup>e</sup>marah*: In vorherigen Studien nicht diskutiert, ist dieser Versabschluss allerdings von Interesse; immer als "alle anderen Musikinstrumente" (NJB) übersetzt, bedeutet *kol z<sup>e</sup>ney*, genau genommen, "alle Arten" (HAL I, 263). *z<sup>e</sup>marah*, von der akkadischen Wurzel *zmr*, ist im semitischen Bereich weit verbreitet und im Ugaritischen, Hebräischen, Aramäischen, Syrischen und Arabischen belegt. Im AT erscheint es im Sinne Musiker, Sänger, auch Anruf zum Lobpreis, Lied, Gesang sowie Gesang mit Instrumentalbegleitung (ThWAT 3, 603-12). Für uns ist von besonderem Interesse die Tatsache, dass der einzige Beleg eines Textes und ikonographischen Dokuments in AIP mit dem Wort *zmrt* verbunden ist (s. Kap. V/3): eine Steinzeichnung aus späthellenistisch-früchrömischer Zeit stellt eine Pfeifenbläserin dar, die von der safaitischen Inschrift "Die Schöne *zmrt* die Pfeife" begleitet ist. Dieses erlaubt die Übersetzung von *zmrt* mit "ein Blas- bzw. Musikinstrument spielen" oder "mit der Pfeife musizieren". Stimmt die für Dan 3 angenommene Übersetzung "Musikinstrument", dann ist es kaum wahrscheinlich, dass *sumponyah* "das ganze Ensemble" bedeutet; wenn aber *z<sup>e</sup>marah* als Gesang, Lobpreis, Musik interpretiert wird, könnte hier von einer Reihe von Musikinstrumenten, dem ganzen Ensemble, und anderen Arten von Gesängen/ Lobpreisen/Musik die Rede sein.

Es ist offensichtlich, dass der Daniel-Autor eine ausgesprochen seleukidische Musikergruppe beschreiben wollte, obwohl manche Instrumen-

tennamen auf eine ältere Tradition zurückgreifen. Es sind die einzigen Instrumentennamen im AT, die zu einer ausserisraelitischen Musikkultur gehören; alle Instrumente haben Fremdnamen (möglicherweise in entstellter Form), die in keinen anderen Quellen erscheinen, also historisch kaum nachweisbar sind. Zur Zeit der Verschärfung der jüdisch-hellenistischen Konfrontation symbolisieren diese enigmatischen Musikinstrumente, die wie ein bedrohlicher Ostinato viermal wiederkehren, eine fremde, feindliche Musikkultur.

### Sammelnamen – Typologische Terminologie

Erwähnungen im AT: *kelim* 1 Chr 23,5; *kley-Dawid* 2 Chr 29,26 und 27; *kli-nevel/kley-nevalim* Ps 71,22; 1 Chr 16,5; *kley* 'oz 2 Chr 30,21; *kley šir* Am 6,5; 1 Chr 15,16; 16,42; 2 Chr 5,13; 7,6; 23,13; 34,12; Neh 12,36; *minim* Ps 45,9(?); 150,4.

*kli*, wahrscheinlich von der Verbwurzel *klh-kwl*, "erfassen, "umfassen" (HAL II, 456), bezeichnet im AT hauptsächlich "Gerät, Gefäß, Behälter, Werkzeug, Waffe, Kunstgegenstand, Schmuck". In den mit dem Tempeldienst verbundenen Texten (z. B. Ex 25,9; 2 Kön 14,14; 2 Chr 28,24) wird *kli/kelim* (Sg./Pl.) als Kultgerät verstanden (Brandopferaltar, siebenarmiger Leuchter, Schaubrottisch). Als "Musikinstrument" wird das Wort, mit einer Ausnahme (1 Chr 23,5, "Instrumente ... zum Lobpreis"), nur als Zusatz und Plural gebraucht: *kley-Dawid*, "Davids-Instrumente"; *kley-nevel*, "*nevel*-Instrumente"; *kley*-*'oz*, "starke" (laut klingende) Instrumente; *kley-šir*, "Gesang-Instrumente".

Diese Appellative erscheinen elfmal als Tempelinstrumente der Leviten und dreimal in anderen Zusammenhängen: Lobpreis dem König (2 Chr 23,13); Gebet (Ps 71,22); als von David gebaute Musikinstrumente (Am 6,5).

Die Übersetzungen der Septuaginta und Vulgata bieten, obwohl sinngemäss übereinstimmend, für jede Erwähnung eine andere Nuance. So wird, z. B. *kley-šir* in 1 Chr 15,16 übersetzt mit *ἐν ὄργάνοις* und *in organis musicorum*, in 2 Chr 7,6 mit *ἐν ὄργάνοις ὁδῶν κυρίου* und *organis carminum Domini*, in 2 Chr 23,13 mit *ἐν τοῖς ὄργανοις ὁδοὶ* und *diversi generis organis concinentem*, oder in Neh 12,36 mit *ἐν ὁδαῖς Δαυὶδ* und *in vasis cantici David*.

Im Talmud werden diese Sammelnamen öfters mit *kley-zemer*, "Musik-, Spiel- und Gesang-Instrumente" ersetzt (M 'Arakhin 2,4; M Kelim 15,7-8), von welchem *klezmorim* (Pl.) abstammt, die Bezeichnung für jüdische Volksmusiker in Zentral- und Osteuropa. Obwohl zweimal als Saiten-

instrument bezeichnet (*kley-n<sup>e</sup>valim*) und oft ausschliesslich als solches interpretiert (Werner 1962, 476; Sendrey 1969b, 304; Foxvog/Kilmer 1980, 445), können die erwähnten Sammelnamen manchmal auch Blas- und Schlaginstrumente bedeuten (1 Chr 15,16; M Sukkah 5,4).

Das alleinstehende Appellativ *minim* (Pl.) ist mit syrisch *mina*<sup>9</sup> und akkadisch *manani*, "Haar, Saite" (HAL II, 565) verwandt. Seit Pfeiffer (1779, 33) wird das Wort als Sammelname für Saiteninstrumente interpretiert. Die von Bayer 1972 vorgeschlagene Deutung als Laute wird von Foxvog/Kilmer (1980, 445) abgelehnt.

Organologische Gattungsnamen erscheinen nur in den nachexilischen Büchern des AT. Diese Tatsache indiziert eine radikale Veränderung im Kultur- und Musikleben des Landes, eine Entwicklung, die von einem neuen künstlichen Klassifikationsschema der Musikinstrumente gekennzeichnet ist und damit eine neue Stufe der Rationalisierung der Musikkultur darstellt.

### Psalmen-Terminologie und ungeklärte Fragen

Die 117 Psalmenüberschriften, von denen die meisten musikalische Implikationen haben, gehören zu den schwierigsten und bis heute dunkelsten Zeilen des AT. Ihre mit exegetischer, sprach- und musikwissenschaftlicher Problematik befrachtete und durch eine ausschliessliche Eingrenzung auf Textanalyse erschwerte Interpretation geht mit einer reichen Forschungsgeschichte einher (s. Sachs 1940, 124-127; Sendrey 1969b, 93-158; Bayer 1982a; Werner 1989, 90ff.).

Nach moderner Auffassung sind die Psalmüberschriften vor allem für die Aufführungspraxis von Bedeutung und können beim jetzigen Forschungsstand nur wenig zur Organologie beitragen. So behandelt Foxvog/Kilmer (1980, 446) die Psalmüberschriften im Abschnitt *Musical Performance*, wobei das Material in: 1. Titel (funktionell-gesellschaftliche Beziehung), 2. Aufführungshinweise und 3. Lied-Stichworte (Hinweise auf bekannte Melodien bzw. Lieder, die zur Aufführung des Psalms empfohlen werden), unterteilt ist.

Langdons Versuch (1921), eine Parallele des sumerisch-babylonisch-assyrischen Materials und der atl Psalmen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Musikinstrumentengruppen zu entwickeln, wurde von der neueren Forschung seit Sachs (1940) widerlegt. Die Argumentationen des letzteren – kein einziges der Wörter, die als Musikinstrumente interpretiert werden, erscheint in dieser Bedeutung im AT – ist überzeugend; eine Parallele der atl Psalmenüberschriften mit den Namen arabischer Makamen

und indischer Ragas (Ortsnamen, Numeralien, Substantive) ist eher möglich.

Die Vielfalt der Übersetzungen der Psalmüberschriften schon zur Zeit der ersten griechischen und lateinischen Übersetzungen ist ein Beweis für das bereits im Altertum verlorengegangene Wissen um die Bedeutung dieser Texte. Sogar die am häufigsten benutzten Vokabeln werden nicht übereinstimmend interpretiert; so wird z. B. für *la-m<sup>e</sup>naṣaḥ* (54mal; von *niṣaḥon* "Sieg"), – in moderner Zeit meist als "für den Chormeister" (NJB) übersetzt, auch "vorzusingen" (Luther) gebraucht, obwohl die griechische Aquila-Übersetzung (2. Jh.) "für den (Triumph-)Sieges-Meister" und die Septuaginta und Vulgata "bis zum Ende" übersetzen. Die musikalische Bedeutung von *la-m<sup>e</sup>naṣaḥ* scheint gering zu sein. Der ebenso oft gebrauchte Psalmentitel *mizmor* (Wurzel *zmr*, s. oben), allgemein als Gesang mit Instrumentalbegleitung verstanden, hat dagegen eine für die Aufführung entscheidende Bedeutung. Die Behauptung von Bayer (1982b, 92), dass diese Überschrift "was not derived from an actual 'musical' use of the text", ist nicht überzeugend.

Die Worte der Psalmüberschriften, die organologische Implikationen haben können, werden immer als Verhältniswörter (mit Präfix *bi-*, *ʿal-*, *ʿel-* = "mit, zum, auf, gemäss") gebraucht:

1. *ʿal-ʿalamot* (Ps 46,1), Pl., Sg. *ʿalmah* "mannbares Mädchen" (Gen 24,43), "Mädchen, das verheiratet sein kann" (HAL III, 790). Im musikalischen Sinn wird es vielfältig interpretiert: wegen der Kombination *bin<sup>e</sup>valim ʿal ʿalamot* (1 Chr 15,20) als ein Saiteninstrument bestimmter Stimmung im hohen (Mädchen, Sopran) Register oder als Blasinstrument, dem griechischen αὐλός verwandt (Sendrey 1969b, 320); als Musikerin bzw. Trommlerin aufgrund der Kombination *ʿalamot tofefot* (Ps 68,26), eine verbreitete Erscheinung im alten Israel oder als eine speziell ausgebildete Spielerin eines Saiteninstrumentes, wie sie von Ägypten her bekannt sind (Sachs 1940, 117). Auch wurde für diesen Terminus öfters ein Zusammenhang mit einem Oktavenspiel vorgeschlagen (Sendrey 1969b, 123; Foxvog/Kilmer 1980, 448).

2. *ʿal-hagitit* (Ps 8,1; 81,1; 84,1), ein musikalischer *terminus technicus*, mit der Bedeutung von entweder "mit der Stadt Gat verbunden, wo David sich aufhielt" (1 Sam 27,2), also "im Stil von Gat", "auf dem Instrument von Gat" (mit dem bestimmten Artikel *ha-* unterstützt) oder von *gat*, "Kelter, Weinmulde" ausgehend (Septuaginta und Vulgata): Lied der Weinpresser, Lied der Weinhändler. Dies kann auf das Erntefest *sukkot* hinweisen, was durch den Inhalt von Ps 81 in gewissen Masse unterstützt wird.

3. *ʿal-maḥalat* (Ps 53,1 und 88,1) wird schon in der Zeit der frühen Übersetzungen zweifach interpretiert – als Tanz und Pfeife (von *ḥll*). Pfeif-

fer (1779, XLVI) bedient sich auch in anderen Abschnitten des AT für *maḥol* der Interpretation "Flöte" (Ex 15,20; Ri 11,34; 21,2; Ps 150,4). Seit Herder (1783, 193) und Saalschütz (1829) neigt man zu einer synkretistischen Interpretation (Musik, Poesie und Tanz), und in moderner Literatur wird auch Holzblasinstrumenten-Begleitung (Sendrey 1969b, 323) und Reigentanz oder stille, bedrückte Aufführung (Foxvog/Kilmer 1980, 48) vorgeschlagen.

4. *bin<sup>e</sup>ginot*, *ʿal-n<sup>e</sup>ginat* (Ps 4,1; 6,1; 54,1; 55,1; 61,1; 67,1; 76,1). Die Wurzel *ngn* für Musikinstrumentenspieler, Musiker, auch Lied, wurde schon in den frühen Übersetzungen als ὕμνοι (Septuaginta), *in carminibus* (Vulgata), ψαλμός (griech. Aquila-Übers., 2. Jh.) interpretiert, wobei die Septuaginta noch andere Übersetzungen gebraucht – ψαλτήριον (Ez, 33,32) und κιθάρα (Ijob 30,9), obwohl im ersten Fall Instrumentenspiel und im zweiten Spottlied gemeint sind. Es erscheinen auch andere Bedeutungen dieser Wurzel: "Lied der Trunkenbolde" (Ps 69,13), "*kinnor*-Spieler" (1 Sam 16,16 und 18,10), professioneller Instrumentalist (Ps 68,26; 2 Kön 3,15). Obwohl diese Beispiele Richtung Instrumentenspiel deuten, sind auch Hinweise auf Vokalformen vorhanden; in den meisten Fällen aber ist keine Entscheidung möglich. Damit begründet Sachs (1940, 126) seinen Vorschlag, *n<sup>e</sup>gina* als Frühform des späteren *nigun* ("Melodie, melodische Formel, Weise") zu sehen. Die kategorische Behauptung von Bayer (1982a, 81), dass der Kontext von *ngn* die Interpretation "Instrumentenspiel" nicht zulässt und der Ausdruck ausschliesslich "singen" bedeutet, ist übereilt.

5. *ʿel-han<sup>e</sup>ḥilot* (Ps 5,1), wird von modernen Autoren – unter Hinweis auf die Verwandtschaft mit *ḥll*, *ḥalil* – ziemlich einstimmig als "zum Flötenspiel" übersetzt (NJB). Diese Interpretation steht im Widerspruch zu Septuaginta, Vulgata und allen anderen frühen Übersetzungen, Luther eingeschlossen, die das Wort mit der Bedeutung "Erbe" verbinden und einen musikalischen Zusammenhang ausschliessen. Das HAL (III, 648) bezeichnet den Ausdruck als vorläufig nicht genau zu bestimmenden hymnischen oder musikalischen *terminus technicus*.

6. *ʿal-haš<sup>e</sup>minit* (Ps 6,1; 12,1), von *š<sup>e</sup>minit*, "Achtel", mit bestimmtem Artikel (*ha-*), wird als Instrument mit acht Saiten oder Instrument in Oktaven-Distanz vom Grundton interpretiert. In Ps 6,1 ist *ʿal-haš<sup>e</sup>minit* mit dem erwähnten *bin<sup>e</sup>ginot* (s.o.) verbunden, und in 1 Chr 15,20-21 ordnet David seine Leviten gemäss verschiedenen Instrumentengruppen, darunter *bin<sup>e</sup>valim*, *ʿal-ʿalamot* (s.o.) und *b<sup>e</sup>kinnorot ʿal-haš<sup>e</sup>minit*. Diese Nebeneinanderstellung der mit Saitenspiel verbundenen Instrumentengruppen und die Bezeichnung verschiedener, wahrscheinlich im Oktavenabstand erfolgter Stimmungen der Saiten, kann als Hinweis auf das Oktavenspiel

im alten Israel gedeutet werden. Das heptatonische Tonsystem war in Ugarit bekannt (Foxvog/Kilmer 1980, 446f). Dies erlaubt uns, das Spielen in Oktaven auch für das alte Israel anzunehmen, sowie den von Athenaeus (Deipnosophistes, XIV, 638f) bestätigten Gebrauch der Flageolettechnik.

7. *‘al-šušan* (Ps 45,1; 60,1; 69,1; 80,1), von *šušan*, "Lilie", von einigen Alttestamentlern aber mit "Seerose" bzw. "Lotos" übersetzt, was im gegebenen nahöstlichen Kontext näherliegt. Es wird zweimal mit dem Wort *‘edut*, "Zeugnis", verbunden (*‘al-šušanim*). Frühe Übersetzungen stellen keinen Zusammenhang mit musikalischer Bedeutung her (Septuaginta: "die geändert werden"; Aquila: "zum Zeugnis der Blume"; Hieronymus: "zur Lilie des Zeugnisses"), und die Mehrheit der Exegeten und Musikwissenschaftler sind der Überzeugung, dass es sich hier, wie in vielen anderen Psalmen, um Liedanfänge für "Kontrafakturen einst bekannter, aber längst vergessener Liedertexte" (Werner 1989, 91) handelt. Nur einzelne Autoren interpretieren, unter Berufung auf spätmittelalterliche Rabbinische Literatur, *šušan* als Musikinstrument in der Form einer Lilie (Gesenius 1906, 1004).

Genau so ungeklärt wie die Psalmüberschriften sind einige andere Begriffe des AT, die vermutlich organologische Bedeutung haben:

1. *šališim* (Pl.), nur in 1 Sam 18,6 erwähnt, "has been the most disputed musical term of the Hebrew language" (Sachs 1940, 123). Der Vers berichtet, wie nach dem Sieg über die Philister die Frauen Israels König Saul singend und tanzend "*b<sup>e</sup>tuppim* (mit Trommeln) *b<sup>e</sup>simḥa* (mit Freude) *uv<sup>e</sup>šališim* (und mit *šališim*)" entgegengogen. Von der Wurzel šš "drei", ausgehend, sind viele Interpretationen entstanden, die die Dreizahl als Charakteristikum eines Musikinstrumentes betrachteten (Sistrum mit drei Stangen, Laute mit drei Saiten, Triangel, dreiteilige Kastagnetten, dreieckige Harfe). Aus onomatopoetischer Sicht (Sendrey 1969b, 383) könnte Becken plausibel sein (auch in der Septuaginta ἐν κυμβάλοις). Sachs (1940, 123) beruft sich auf den lateinischen *tripudium*, deutsch *Treialtrei* und österr. *Dreysteyrer*, und versteht darunter einen bestimmten Tanz, was durch die Texteinordnung unterstützt wird: *b<sup>e</sup>tuppim b<sup>e</sup>simḥa uv<sup>e</sup>šališim* (mit Trommel, mit Freude und mit *šališim*) – in dieser Reihenfolge ist die Wahrscheinlichkeit, dass *šališim* ein Musikinstrument ist, sehr gering.

2. *un<sup>e</sup>qaveḳa* (Ez 28,13), "und mit deinen *n<sup>e</sup>qavim*", Pl. von *neqev* (Loch, Perforierung), wird erst seit Luther mit "Pfeife" übersetzt, wahrscheinlich aufgrund der Reihenfolge von *tuppim* und *n<sup>e</sup>qavim* in der Aufzählung von Schmuckgegenständen in Ez 28,13. Diese Interpretation, die in der Literatur Fuss fasste (z. B. Fétis 1867, Bd. 1, 396), ist kaum begrün-

det (Sendrey 1969b, 319), und der erwähnte Vers des AT bleibt unverstündlich.

#### D. Das Neue Testament

Erwähnungen: Mt 6,2; 9,23; 11,17; 24,31; Lk 7,32; 15,25; 1 Kor 13,1; 14,7 und 8; 15,52; 1 Thess 4,16; Hebr 12,19; Offb 1,10; 4,1; 5,8; 8,2, 6-8, 10, 12 und 13; 9,1, 13 und 14; 10,7; 11,15; 14,2; 15,2; 18,22.

Das NT wird in der musikwissenschaftlichen Literatur verhältnismässig selten als Quelle herangezogen. Dies gilt besonders für die Instrumente (so ist, z. B. in Kraeling/Mowry 1960, 303-307, kein einziges Musikinstrument erwähnt). Die Forschung konzentrierte sich auf die vokale christliche Liturgie und Probleme des Instrumentenspiels, hauptsächlich im Licht der patristischen Polemik (Werner 1960; Smith 1962; McKinnon 1965 und 1968; Smith 1984). Eine Ausnahme ist die kurze Übersicht bei Foxvog/Kilmer (1980, 446). Dieses begrenzte Interesse der Musikwissenschaft an der Erwähnung von Musikinstrumenten im NT hat zweierlei Gründe: a) ihre Zahl ist im Verhältnis zum AT gering (29mal, von denen 12 in der Offenbarung fast wörtliche Wiederholungen sind), und es sind nur vier Instrumentennamen auszumachen; b) ihr organologischer Wert ist klein und vorwiegend aufführungspraktischer und sozial-musikalischer Natur.

Die oben erwähnten ntl Schriften, in denen die vier Instrumentennamen erscheinen, wurden mit grosser Wahrscheinlichkeit ursprünglich in griechischer Sprache verfasst. In der modernen Wissenschaft werden sie der zweiten Hälfte des 1. Jh. zugerechnet (NJB, 1372, 1374, 1376). In der zur Zeit der Vulgata verfassten lateinischen Version sind alle Instrumentennamen konsequent übersetzt.

1. Griechisch αὐλός, lat. *tibia*, wird sowohl als Instrumentenname (1 Kor 14,7, s. auch Kap. IV/3) wie auch als Berufsbezeichnung (Mt 9,23; Offb 18,22) erwähnt. In allen fünf Erwähnungen handelt es sich um den Mono- oder Doppelaulos der römischen Zeit, der im hellenistisch-römischen Palästina mehrfach archäologisch belegt ist. Für die römische Zeit ist der beste Beleg das Sepphoris-Mosaik (s. Kap. V/4 und V/5). Ebenso wie im AT wird auch im NT dieses Rohrblattinstrument sowohl bei der Totenklage (Mt 9,23) als auch bei der Hochzeit (Mt 11,17) gespielt.

2. Griechisch κιθάρα, lat. *cithara*, wird viermal erwähnt (1 Kor 14,7; Offb 5,8; 14,2; 15,2) und noch dreimal als Berufsbezeichnung, κιθαρωδός (1 Kor 14,7; Offb 14,2 und 18,22). Die Erwähnungen sind meistens symbolischer Natur, wobei κιθάρα das Instrument Gottes ist (Offb 15,2) und ihr Klang zur Bezeichnung der "Stimme vom Himmel" dient (Offb 14,2).

Hier ist auch ein einzigartiger Vergleich der κιθάρα mit dem Rauschen von Wassermassen und dem Rollen eines gewaltigen Donners (Offb 14,2) zu finden. In zwei Fällen (ebd. und Offb 5,8) sangen die κιθάρα-Spieler "ein neues Lied" (im zweiten Fall sind es die 24 ältesten). Es ist möglich, dass um diese Zeit als Resultat der Veränderungen im Instrumentalklang der römischen κιθάρα eine neue Tonqualität der Leier erscheint und dass mit der Entwicklung der Virtuosität und Instrumentenqualität dieser Zeit (Fleischhauer 1964, 162 und 170) die dynamische Kraft des Instrumentes die Zuhörer überwältigte. Eher aber soll hier das Gottesinstrument die geistige Kraft des "neuen Liedes" des Christentums symbolisieren. Mit der symbolischen Bedeutung der Instrumentennamen ist es plausibel, dass im NT Instrumente "like aulos, kithara may have been used loosely to refer to more instruments of a general class" (Smith 1962, 45).

3. Griechisch σάλπιγξ, lat. *tuba*, 22mal erwähnt (Mt 6,2; 24,31; 1 Kor 14,8; 15,52; 1 Thess 4,16; Hebr 12,19; 16mal in der Offenbarung). Es ist ein Kommunikations- und Signalinstrument mit übernatürlicher Kraft, meistens apokalyptischer Natur – die "Posaune Gottes" (1 Thess 4,16) und "eine Stimme laut wie eine σάλπιγξ" (Offb 1,10); es ist die σάλπιγξ der sieben Engel (Offb 8-11) und ein Klang oder eher eine Stimme, bei der "die Hörer flehten, diese Stimme solle nicht weiter zu ihnen reden" (Hebr 12,19). Der σάλπιγξ-Klang, der der Stimme Gottes gleichgestellt wird, ist ein Element der Theophanie. Die schon im AT vorhandene (Ex 20,18 *šofar*; Jes 58,1 *šofar*) eschatologische Konnotation des Instruments wird im NT zur ausschliesslichen Bedeutung. Die σάλπιγξ wird zum höchsten Symbol des Gotteslobes, der Gotteshuldigung, ebenso wie zur *tuba mirum/terribilis* (1 Kor 15,52; 1 Thess 4,16) der Auferstehung und des letzten Gerichts (s. auch Giesel 1978, 101-122). Obwohl das griechische und lateinische NT eindeutig eine Trompeteninterpretation fordern, muss wohl angenommen werden, dass σάλπιγξ stellenweise auch ein Widderhorn (*šofar*) bedeutet, besonders in der Offb, die stark vom AT abhängig ist.

4. Griechisch κύμβαλον, lat. *cymbalum*, ist das bekannte griechisch-römische Becken. Das Instrument ist nur einmal erwähnt (1 Kor 13,1) zusammen mit χαλκός ἢ χῶν (lat. *aes sinans*), wörtlich "dröhnendes Erz". Dieser Terminus, der bis jetzt auch als Musikinstrument interpretiert wurde (z. B. Gong, Trompete, Pauke), wird in der neueren Forschung (Harris 1982) eindeutig als Resonanzgerät gedeutet: ein Gefäß aus Erz, das im Hintergrund der Theaterbühne aufgestellt ist und die Stimme der Sänger oder Darsteller verstärkt. Diese Deutung erklärt auch den Sinn Metapher des Paulus, die das Reden ohne Liebe und tiefere Bedeutung mit lärmenden Becken und künstlicher Klangverstärkung vergleicht. Aufgrund dieser



Worte eine feindliche Einstellung zu jeder Art von Musikinstrumentenspiel (Werner 1960) schon in dieser Zeit zu sehen, ist jedoch nicht berechtigt.

5. Griechisch συμφωνία, lat. *symphonia* (Lk 15,25), ist die einzige Erwähnung eines Sammelnamens für Musikinstrumentenspiel, hier bei fröhlichem Fest mit Tanz. Dieser Terminus kann eindeutig als Bezeichnung für Instrumentalmusik interpretiert werden.

Zwei Verse des NT (1 Kor 14,7-8), die die drei wichtigsten Musikinstrumente (s. 1., 2. und 3.) erwähnen, enthalten eine ganz neue Aussage der Bibel zur Musik. Sie heben die Deutlichkeit und Klarheit der von den Musikinstrumenten erzeugten Töne hervor: "Wenn leblose Instrumente, ein αὐλός oder eine κιθάρα nicht deutlich unterschiedene Töne hervorbringen, wie soll man dann erkennen, was auf dem αὐλός oder der κιθάρα gespielt wird? Und wenn die σάλπιγξ unklare Töne hervorbringt, wer wird dann zu den Waffen greifen?" Dieser wiederholte Hinweis auf die Klarheit der Musikaufführung, der hier mit der Verständlichkeit des gesprochenen Wortes verglichen wird, indiziert eine neue Qualität der Musikpraxis und scheint einer Konkretisierung der Bedeutung der Musik zuzustreben. In gewissem Masse kann man hier die Anfänge der modernen westlichen Musikästhetik und Aufführungspraxis sehen.

Die Musikinstrumente sind unentbehrlicher Bestandteil der ntl Welt. Das Verstummen der κιθάρα, des αὐλός und der σάλπιγξ symbolisiert den Untergang der Zivilisation (Offb 18,22).



## Kapitel II

### Die Steinzeit

#### 1. DIE NATUFISCHE KULTUR (CA. 12000-8000 V. CHR.): ARBEIT-KULT-SCHMUCK-KLANG-SYNKRETISMUS

In der natufischen Kultur kommen die ersten Materialbelege zum Vorschein, die eine klangproduzierende Tätigkeit bestätigen und die von einem mit akustischen Effekten verbundenen Lebensstil des steinzeitlichen Menschen zeugen. Für diese Zeit sind die ersten Zeichen von Agrikultur und Viehzucht, wie auch einer hochentwickelten mikrolithischen Produktion nachweisbar. Ein gleichzeitiges Eintreten dieser Erscheinungen scheint keineswegs zufällig zu sein.

Bei Ausgrabungen in mehr als hundert erforschten Höhlen – el-Wad/Ha-Naḥal und Kebara auf dem Karmel, Hayonim und Mallaha/‘Enan in Galiläa, ‘Erq el-Aḥmar in der Judäischen Wüste – kamen reiche Funde von Geräten, Kunstminiaturen und Schmuckgegenständen zum Vorschein (Garrod 1932 u. 1957; Perrot 1972; Bar-Yosef 1974), die eigenständige lokale Merkmale tragen und von einer künstlerischen und intellektuellen Blütezeit zeugen. Von den mehr als 200 untersuchten Skeletten, die aus diesen Höhlen stammen, waren ungefähr zwanzig reich mit *Dentalia*-muscheln-, Knochen- und Tierzahnschmuck ausgestattet (Noy/Briner 1980, 60). Solche Schmuckketten, die zugleich auch als Rasselgehänge dienten, gehörten einer synkretistischen (Arbeit-Kult-Schmuck-Klang) Umwelt an und sind vom Paläolithikum an bis heute in vielen Teilen der Welt bekannt. Diese audio-visuellen Geräte oder Schmuck-Idiophone (von Hans Hickmann "Tanzschmuck" genannt, Hickmann 1961a, 18) sind auch im vorgeschichtlichen Ägypten belegt. Man kann kaum behaupten, dass die Produktion dieser Gegenstände das Resultat von Tätigkeiten waren, "die für den alltäglichen Lebenskampf nicht erforderlich waren" (Weippert 1988, 92). Das Gegenteil dürfte eher zutreffen – die neue Kultur, die neue Produktions-, Denk- und Lebensweise verwandelte diese synkretistischen Kulturprodukte zum unentbehrlichen Bestandteil des "alltäglichen Lebenskampfes", des Sozial-, Macht-, Glaubens- und Stammeskampfes der alltäglichen Existenz.

Als klassisches Beispiel kann der aus dem Grab H33 der Hayonim-Höhle/Mugharet el-Ḥamam auf dem Karmel (11000-9000 v. Chr.) stammende weibliche Pelvisknochen mit Fuchszahnschmuck dienen (**Abb. II/1-1**; IAA 79.536; Garrod 1957, 219, Taf. 4-8; Bar-Yosef 1979, 95-6). *In*

*situ* gefunden, sind die Fuchszähne in Gürtelform als Kette angeordnet und bezeugen klar eine Schmuck- und Rasselfunktion, sind also ein Schmuck-Idiophon. In diesem Grab, das von ungewöhnlich grossem Ausmass war, wurden auch hunderte perforierter *Dentalia*-Muscheln gefunden, die allem Anschein nach als Schmuck- und Status-Symbol dienten; in zwei Gräbern waren die Schädel in ähnlicher Weise kronenartig mit *Dentalia*-Muscheln dekoriert, was auf die Anwesenheit einer Kulturtradition hinweist (Weippert 1988, 92). Die Tradition eines Frauen-Hüftschmucks ist, besonders bei Tänzerinnen, im Nahen Osten noch heute bekannt und gehört zu uraltem Brauchtum. Im Fall des Grabes H33 könnten wir es mit den Schmuck- und Symbol-Attributen einer weiblichen Prominenz des natufischen gesellschaftlichen und geistlichen Lebens zu tun haben; und wenn wir uns erinnern, dass von 200 untersuchten Skeletten nur der zehnte Teil geschmückt war, können wir mit Sicherheit sagen, dass Schmuck-Idiophone, obwohl sie nicht gerade selten vorkamen, dennoch nur einem bestimmten Teil der Gesellschaft zugeordnet werden können.

Weit grössere akustische Möglichkeiten boten Knochenanhängsel (18-45x11-30x4-9 mm) in ovaler, viereckiger, "Brust"-, oder "Kastagnetten"-Form (**Abb. II/1-2a u. 2b**; z. B. HUIA H201, H208, H211, H213, H247, H249, etc. aus der Hayonim-Höhle/Mugharet el-Ḥamam; Garrod 1932, 257, Taf. xxvi; Turville-Petre 1932, 276; Bar-Yosef/Tchernov 1970, 145-6). Hunderte solcher einzigartigen fein polierter Anhängsel, die eine sehr hohe Stufe des Handwerks aufweisen und keine Parallele in der Archäologie haben, wurden meistens paarweise gefunden. Mit ihren identischen Massen und gerader Innenseite sind sie für einen Aufschlageffekt höchst geeignet und können als Gegenschlag-Idiophone funktionieren. Besonders günstig für einen akustischen Effekt scheint die "Kastagnetten"-Form zu sein, da sie in ihrem unteren dickeren Teil sehr resonanzfähig ist. Bei einem von mir durchgeführten Testversuch (HUIA, Mai 1987) ergaben diese steinzeitlichen Kastagnetten einen reinen, durchsichtigen Klang ohne bestimmte Höhe.

Es herrscht die Meinung, dass "die natufische Architektur in den nördlichen Landesteilen Palästinas ihre Wurzeln zu haben scheint, da sie hier zuerst und auch am umfangreichsten auftritt" (Weippert 1988, 89). Dasselbe können wir über die Schmuck-Idiophone sagen: die Gesamtheit der Architektur, der Grabstätten, der *art mobile* (Henry 1977, 228) und Schmuck-Rasseln der natufischen Kultur erlaubt die Hypothese, dass die letzteren in diesem Teil des Landes wohl als grundlegende Klanggeräte einer autochthonen synkretistischen audio-visuellen Kultur dienten.

Zu den Funden dieser Zeit (10.-7. Jt. v. Chr.) gehören einige Gegenstände, die man als Schwirrhölzer identifizieren kann (**Abb. II/1-3a u. 3b**; IAA

33.85, 10000-8000 v. Chr. Kebara-Höhle, L. 10,1 cm; Turvill-Petre 1932, 276, Pl. XXVIII; IAA 84.1745, Fragment, 7000 v. Chr. Naḥal-Ḥemar Höhle, L. 8,5 cm; THL, Fig. 18). Solche Schwirrhölzer – gewöhnlich kleine Holzbrettchen mit schuppenartiger/tannenartiger Ornamentation – werden an einer Schnur im Kreis herumgewirbelt, was einen heulenden, sirenenartigen Klang hervorbringt, dessen Höhe mit der Schnelligkeit des Schwingens steigt. Sie sind seit dem Paläolithikum bekannt und bis heute in vielen Teilen von Süd- und Nordamerika, Afrika und Australien verbreitet. Die älteste Schicht des Schwirrholsymbolismus ist mit dem Geschlechtstotemismus verbunden: das Schwirrholtz begleitet die rituelle Beschneidung, sein Heulen ist die Ahnenstimme, später die Geisterstimme (Sachs 1965, 11) – Vorstellungen, die der lokalen Kult- und Glaubenstradition des Nahen Ostens und Altisraels verwandt sind.

Obwohl man bei der Identifikation dieser Artefakte Vorsicht walten lassen sollte (z. B. wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Weberschiffchen), könnten die erwähnten Geräte als Schwirrhölzer gelten. Diese Annahme kann indirekt durch die Anwesenheit des Schwirrholtzes im benachbarten Ägypten der Negade-Kultur II gestützt werden (4. Jt. v. Chr., Hickmann 1961a, 18), wie auch durch die aus der Eisenzeit stammenden Schwirrholtz-Funde in Jerusalem, die in Paaren – grosse "männliche" und kleine "weibliche" – erscheinen, was für diese Klanggeräte des Neolithikums charakteristisch ist (s. Kap. IV/1). Mit der Welt des Übernatürlichen während seiner ganzen Geschichte verbunden, war das Schwirrholtz anscheinend auch im Neolithikum AIPs ein auditives Kultgerät in den Händen des Schamanen-Priesters. Es scheint kein Zufall zu sein, dass in derselben Schicht der Naḥal-Ḥemar-Ausgrabungen, in der man das oben erwähnte Schwirrholtz fand, andere Attribute des Kultes erschienen wie die Kalkstein-Maske in natürlicher Grösse (26,5x17 cm, IAA 84-407, THL, Abb. 6, 48-49). War es der schamanisierende semitische Sonnengott/Schamasch-Priester, der, mit Maske und erschreckend heulendem Schwirrholtz, seine Gemeinde in religiöse Verzückerung versetzte?

## 2. DAS CHALKOLITHIKUM (CA. 4000-3200 V. CHR.)

### A. Die Klangwelt des Dumuzi-Kults

Um 4000 v. Chr. beginnt, mit dem Erscheinen der ersten Kupfergeräte, eine neue Periode – das Chalkolithikum (Kupfersteinzeit). In bestimmten Regionen (Golan, Ghassul, also beim Kinneret-See und beim Toten Meer) sehen wir Zeichen der neuen Kultur schon in der zweiten Hälfte des 5. Jt.

v. Chr., in anderen (näher der Meeresküste, z. B. Wadi Raba) erst in der ersten Hälfte des 4. Jt. v. Chr. Helga Weippert charakterisiert das neue Zeitalter mit drei Stichworten – Handwerk, Dorfgesellschaft, Regionalismus (Weippert 1988, 122). Alle drei haben einen weittragenden Einfluss auf die Musikkultur des Landes ausgeübt.

Funde aus Tuleilat el-Ghassul, Wadi Raba und der Judäischen Wüste (Naḥal-Mischmar) bestätigen nicht nur hohes handwerkliches Können, sondern auch ein hochindividuelles, zur figurativen Kunst tendierendes Kunstverständnis, in dem sich Elemente des Naturalismus und abstrakter Darstellung verbinden (THL, Abb. 13-17 u. 21-31). Es sind aber weder die Kupfergegenstände (besonders jene aus Naḥal-Mischmar), deren raffinierte und phantasievolle Formen die künstlerische Welt begeisterten und die wissenschaftliche in Verlegenheit brachten (Bar-Adon 1980; s. auch THL, 72-86), noch die zahlreichen Knochen-, Elfenbein- und Holzschnitzereien, die für uns die entscheidende Bedeutung haben. Diese geben nur den künstlerischen Hintergrund, die geistige Atmosphäre dieser Kultur wieder. Die akustisch-organologische "Revolution" wird durch die im folgenden beschriebenen Tonfiguren und die Steinritzerei (s. Kap. II/2b) bestätigt.

Zu den hervorragenden Beispielen der chalkolithischen Kultur gehören zwei Terrakottafiguren, die sogenannte Gilat-Frau und eine bizarre Schafsfigur, die 1975 von David Alon in Gilat (Nord-Negev) ausgegraben wurden, und zwar in einem Gebäude, das ein Tempel oder Teil eines Tempels war (Alon 1976, Taf. 33-34; s. THL 62-67). Beide Figuren haben keine Parallelen. Der Ausgräber unterstreicht, dass "the main raison d'être of these vessels was undoubtedly their meaning and cultic function" (Alon 1976, 117).

Für uns ist die nackte Frauenfigur von besonderem Interesse (**Abb. II/2A-1**, IAA 76-54, H. 30 cm): sie sitzt auf einem Hocker in Form einer Sanduhr und hält einen Gegenstand von ähnlicher Form (etwa 30 cm lang) unter dem linken Arm; auf dem Kopf hält sie mit der rechten Hand ein Gefäß, das als "Butter-" oder "Milchfass" bezeichnet und bis heute von den Beduinen als Behälter für Flüssigkeit gebraucht wird; die Figur selber ist mit kurzen und dünnen Beinen, geschwellenem Körper und deutlich hervorgehobenen Geschlechtsorganen dargestellt. Das Ganze ist mit rotem Bandmuster überzogen, wobei auch das Gesicht und die Haare mit diesen Linien versehen sind. Die Nase ist stark betont, wie in vielen lokalen Darstellungen (s. Kap. II/2b). Vom Standpunkt einer historischen Realitätsauswertung wurden die zwei Gilat-Figuren von Tadmor als höchst glaubwürdig betrachtet (Tadmor 1986). Das Milchfass, und noch mehr die akzentuierten Genitalien, dürften diese Kultfigur mit Fruchtbarkeitsriten verbinden. Die kultische Bedeutung wurde überzeugend von Ruth Amiran disku-

tiert, indem sie die Figuren mit dem mesopotamischen früh-agrarischen Dumuzi-Kult und -Mythos in Zusammenhang bringt (Tadmor 1986), in dessen Grundkonzepten Milch, Saft, Fruchtbarkeit, Korn und Blut eine Rolle spielen.

In diesem Zusammenhang soll die Interpretation des Gegenstandes unter dem linken Arm der Figur betrachtet werden: kommt hier eine Deutung als Sanduhrtrommel in Frage? Die meisten Archäologen bezeichnen diesen Gegenstand als "bowl" (Alon 1976, 117), "high-footed bowl" (Tadmor 1986, 7), "vessel" (THL, 65), "stand" (Hanbury-Tenison 1985, 101), oder ignorieren ihn völlig (Weippert 1988, 128-129). Nur David Frankel meint aufgrund eines Vergleiches mit einer bronzezeitlichen Figur aus Zypern, die heute im British Museum ist (BM 136206/1974-12-9,4), dass es sich hier um eine Trommel handeln könnte (Frankel 1977, 39, Taf. 4A). Noch überzeugender scheint die Parallele mit den sogenannten Narbenmännchen zu sein, die bei Fasa (südlicher Iran) gefunden wurden und in das späte 4. bis frühe 3. Jt. v. Chr. datiert werden. Diese kleinen (H. 11-12 cm) Steatit-Figuren (Paris, Louvre AO 21.104; Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte XIc 3936/1965) halten eine kleine zylindrische Trommel unter dem linken Arm und werden als Gefangene betrachtet, die zu Ehren des Siegers die Trommel schlagen müssen (Nadel 1968, 104).

Die Trommelinterpretation der Gilat-Figur hat bestimmt gute Gründe: die Form des Gegenstandes ist die klassische Form der nahöstlichen Sanduhrtrommel (*darabukka*), die auf alt-babylonischen Siegeln vom Anfang des 3. Jt. v. Chr. an belegt ist (Rashid 1984, 96-97); auf der Iberischen Halbinsel im Bereich der phönizischen Kultur wurde eine Sanduhrtrommel (31 cm lang) in der Schicht 1700-1400 v. Chr. gefunden (Cuesta 1983, Fig. 17); eine sehr ähnliche kleine Sanduhrtrommel (14 cm lang) der Walternienburg-Bernberger-Kultur (2700-2400 v. Chr.) wurde mit nahöstlicher Provenienz erklärt (Seewald 1934, 88 u. 121). Diese Kette der Parallelen weist auf nahöstliche Wurzeln mit möglichem Zentrum in Palästina/Israel hin. Unsere Terrakottafigur zeigt eine Haltung des Gegenstandes, die keinen Vergleich mit Kultattributen erlaubt: diese wurden nicht unter den Arm geschoben; auch für Alltagsgegenstände wie Kelche oder Krüge ist diese Haltung ungewöhnlich; einzig für die Sanduhrtrommel ist sie breit belegt (Sachs 1965, 111). Am wichtigsten für die Sanduhrtrommel-Interpretation scheint jedoch der kultische Kontext zu sein: die Figur mit den Milch- (Gefäß auf dem Kopf), Fruchtbarkeits- (hervorgehobene Genitalien), und Blut- (rote Ornamentation) -Symbolen gehört eindeutig zu der Sphäre des Dumuzi-Kults. In diesem Zusammenhang ist die Anwesenheit der Trommel sowie das Trommelspiel der Frauen natürlich und erklärbar, da dieses Instrument im Dumuzi-Kultus tief verwurzelt ist.

Im Trommelwesen spielt, wie bekannt, "Blut als Lebenssaft- und Wiedergeburtsszauber ... eine ungeheure Rolle" (Sachs 1965, 55), und das Trommelspiel ist Bestandteil der sumerischen mythologischen Welt ("Paukenlied Inannas", Winter 1983, 270; s. auch ANET, 639; Kutscher 1990, 37).

Zu der Ghassul-Kultur dieser Zeit gehören auch die becher- und hornförmigen Gefässe mit Seitenösen (H. 12-22 cm, D. 6-9 cm; Amiran 1969, Taf. 2:5-7; VR, Nrn. 38 u. 39), die man als Gefässtrommeln identifizieren kann. Diese Interpretation wurde schon von Brentjes vorgeschlagen (Brentjes 1968, 134), erscheint aber zweifelhaft, da bis jetzt keine Artefakte mit Spuren von Membranbefestigung aufgetaucht sind.

### *B. Der erste Beleg eines Harfeninstrumentes*

Die Ritzzeichnung (**Abb. II/2B-2a u. b, 3 a u. b**), wie auch einige in den nächsten Kapiteln besprochene Funde, stammen aus den Ausgrabungen in Megiddo (Tell el-Mutesellim) im Nordwesten der Jesreel-Ebene. 40-60 m über Meereshöhe gelegen, überblickt der Tell die Landschaft ringsum. Es war ein Ort von höchster strategischer Wichtigkeit, ein Verkehrsknotenpunkt an der internationalen Via Maris. Megiddo war vom Chalkolithikum an und durch die Bronze- und Eisenzeit bis zur hellenistisch-römischen Periode ein Ort der Begegnung und der Konfrontation der Grossmächte der Alten Welt, ihrer Kriegs- und Handelspolitik, ihres Glaubens- und Kulturlebens. Obwohl nicht vor 1457, dem Jahr eines entscheidenden Zusammenstosses zwischen Thutmoses III. und einer Koalition kanaanäischer Stadtfürsten bei Megiddo, hatte Megiddo seit dem 4. Jt. v. Chr. eine reiche und turbulente Geschichte (NEAEHL III, 1003-1024). In unserem Jahrhundert wurde Megiddo zu einem der bedeutendsten archäologischen Fundorte AIPs. Schon 1903-5 entdeckte Schumacher die MB-Schicht (Schumacher 1908); die grossen Funde aber kamen bei den breit angelegten Ausgrabungen des Oriental Institute der Universität Chicago zum Vorschein, die bis zur Schicht XX (vor 3300 v. Chr.) durchdrangen und die wichtigsten Ergebnisse brachten, u. a. Kultstätten, einen Elfenbeinhort der ausgehenden Bronzezeit und hunderte Kunst-, Kult- und Alltagsgegenstände (Guy 1938; May 1939; Loud 1939; Lamon-Shipton 1939; Loud 1948). Auch heute ist die Stätte im Zentrum archäologisch-historischer Interessen (Ausgrabungen von Israel Finkelstein und David Ussishkin). Im Megiddo des späten Chalkolithikums und des ersten Jahrhunderts der BZ lebten hier etwa 1000-1500 Menschen, was uns erlaubt, den Ort als eine kleine bis mittlere Stadt der Frühbronzezeit zu bezeichnen. Neben anderen Zeichen einer fortgeschrittenen Baukunst finden wir den



bekannten Doppel- oder "Zwillingstempel", der die Annahme eines Kultes zulässt, bei dem zwei oder mehrere Gottheiten verehrt wurden (Weippert 1988, 165). Das alles weist – ungeachtet der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten – auf eine frühe Urbanisierungsphase der kanaanäischen Kultur hin, die mit der ersten Dynastie Ägyptens und der Uruk IV-Kultur Mesopotamiens zusammenfällt.

Die etwa 20 auf Fussboden-Steinplatten gefundenen Ritzzeichnungen von Menschen, Tieren und Ornamenten gehören zur Schicht XIX (3300-3000 v. Chr.) oder sogar in eine etwas frühere Zeit (Loud 1948, 64; Dothan M. 1958; Epstein 1973; NEAEHL III, 1005). Es ist dies die Übergangszeit vom Chalkolithikum zur Frühbronzezeit. Obwohl beiderlei Einflüsse – östlich-babylonische und westlich-ägyptische – klar zu belegen sind, meint de Vaux in der *Cambridge Ancient History*, I/2, 233-4: "the Early Bronze Age civilization (of Palestine) can be explained only by the influx of a new population ..., (which) came from the north, perhaps by way of the Jordan valley ... Their settlement was effected by peaceful infiltration and not by way of conquest, ... (they) brought with them new crafts, especially an established tradition of architecture and urban life". Eine andere Konzeption sieht aufgrund der neuesten Ausgrabungen zunehmend eine Kontinuität lokaler Traditionen und unterstreicht deren entscheidende Bedeutung (Richard 1987).

Die Fussbodensteine mit den Ritzzeichnungen stammen von einem inneren Hof, der von mehreren Räumen umgeben war, von denen einer durch den Altar (*bamah*) als Schrein (Heiligtum) gekennzeichnet ist (Loud 1948, Fig. 143; NEAEHL III, 1005). Hier also, in unmittelbarer Nähe der sakralen Stätte, finden wir das früheste ikonographische Zeugnis für Zeichenkunst in Palästina/Israel.

Die neun Figuren (Loud 1948, Taf. 271-80), zum Teil Krieger oder Jäger, zum Teil Tänzer (**Abb. II/2B-3c**), möglicherweise auch ein Trommelspieler (**Abb. II/2B-3d**) und eine Harfenspielerin (**Abb. II/2B-2a u. b**), weisen alle ziemlich gleiche anthropologische Merkmale (lange Nasen) und Kleidungsstücke (spitzartige Kopfbedeckung, Gürtel) auf, welche alle als lokale ethnische Besonderheiten bezeichnet werden können. Besonders gilt dieses für die Gesichtszüge, die mit denen der Elfenbeinschnitzereien aus Be'er Šafad (Tadmor 1982, Pl. 92-3; THL, Fig. 13), der Metallgegenstände von Naħal-Mischmar (THL, Fig. 28) und der Gilat-Figur (**Abb. II/2A-1**) – alle aus dem späten Chalkolithikum – verwandt sind. Die Lage der Zeichnung nahe einem Heiligtum, die Gürtel auf nacktem Körper (RIA, III:721 u. VI:18, Art. "Gürtel" u. "Kleidung", u. BR, 185), und die Verehrungsgeste der erhobenen Hände (Rhotert 1938, 178) – alles deutet auf die Magie- und Kultus-Zugehörigkeit der Abgebildeten, die möglicher-

weise bei einem Opferritus dargestellt sind. Die lebensvolle Darstellung der Tiere und die Dynamik der Menschenfiguren zeugen von einer überraschend realistischen Kunst.

In der Figur der Harfenspielerin (H. 11,5 cm) – einer unverkennbar weiblichen Gestalt mit betonten Brüsten (Loud 1948, 64 bezeichnet die Figur als Frau, Bayer 1982, 12, aber als Mann) – ist eher eine Tänzerin oder betende Frau als eine Musizierende zu vermuten (erhobene, vom Instrument entfernte Hände). Obwohl man kaum eine Fachpublikation finden kann, in der die Abbildung dieses Saiteninstruments nicht erscheint, wurde es in der Fachliteratur fehlerhaft nachgezeichnet (**Abb. II/2B-3**; Thomson 1937/39, Fig. 20, von Stauder 1961a, Abb. 11 u. Aign 1963, 118 falsch kopiert). Als Folge wurde es öfters als Rätsel betrachtet, was zu phantastischen Definitionen ("it demonstrates the birth of the lyre out of the idea of the harp", Bayer 1982a, 19) und zu der Legende einer frühen Leier führte. Diese Idee stammt wahrscheinlich von Marcuse 1975, 381, die das Instrument als "harplike" oder "possibly very large lyre" bezeichnet; beide – Marcuse und Bayer – waren hier offensichtlich von Bernhard Aign (1963, 379) beeinflusst. Dieses führt schliesslich dazu, dass diese Abbildung im *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* gleichzeitig in den Artikeln "Harfe" von Wilhelm Stauder (Bd. 4, 115, Abb. 2, mit fehlerhafter Zeichnung) und "Leier" von Dominique Collon (Bd. 6, 579, Fig. 5, mit korrekter Nachzeichnung) erscheint. Andere wiederum ziehen es vor, diese wichtige und einzigartige ikonographische Quelle überhaupt zu ignorieren, wohl weil sie sich nicht in erstarrte Theorien einfügen lässt (Art. "Harfe", MGG 2, Bd. 4, Sp. 39-62).

Die Identifikation des Musikinstruments ist umstritten. Wie bekannt sind Leiern (symmetrische oder asymmetrische) Chordophone deren Saiten zwischen dem Resonanzkörper und einem von zwei Seitenarmen gestützten Querjoch gespannt sind. Harfen (Bogen-, Winkel- oder Rahmenharfen) sind Chordophone, deren Saiten zwischen dem Resonanzkörper und einem Seitenarm gespannt sind. Die Megiddo-Zeichnung zeigt ganz klar eine trianguläre Rahmenharfe mit einem klar erkennbaren Resonanzkörper, der in Form einer dreiseitigen Pyramide die horizontale Basis des Instrumentes bildet. Von dieser steigen zwei Seitenarme (mit Doppellinien eingezeichnet) auf: die eine einigermaßen gerade, die andere mit einer eleganten Kurve auf die erste zulaufend. Zusammen bilden sie einen dreieckigen Rahmen. Die Saiten (9 oder 8, wenn die längere eine Fehlzeichnung ist, Aign 1963, 118-9) sind zwischen Resonanzkörper und der gebogenen Rahmenseite aufgezogen (einige horizontale Striche am oberen Ende sind wohl Verbesserungsversuche oder Fehler). Eine Rekonstruktion des Instruments von Vorreiter (1972/73, 71, Abb. 1a u. 1b) zeigt eindeutig die Har-

fenergologie desselben. Die kürzeren Saiten befinden sich auf der von der Spielerin entfernten Seite, was für die Bogenharfe oder Winkelharfe nicht zutrifft, für die trianguläre Harfe aber typisch ist, wie wir sehen werden. Die reale Höhe des Instruments beträgt ca. 90 cm, wenn man die Proportionen mit den Menschenfiguren als korrekt akzeptiert. Das Instrument ist in einer von der Spielerin distanzierten Position dargestellt und scheint damit dessen Symbolcharakter zu unterstreichen. In der Zeichnung ist kein einziges Kennzeichen einer Leier nachweisbar: das Instrument muss als trianguläre Rahmenharfe bezeichnet werden.

Diese Harfenform finden wir später, Ende des 3. Jt. v. Chr., im kykladischen Kulturkreis, wo die klassische dreieckige Rahmenharfe mit ihrem charakteristischen Schwanenkopf nachweisbar ist (**Abb. II/2B-4b**). Obwohl die Authentizität des Corpus der kykladischen Marmorfiguren heute umstritten ist, muss diese organologische Form als wichtiges Glied in der Harfenentwicklung anerkannt werden (Crane 1996). Auf die Genesis der Kykladenharfe aus der Megiddoharfe wies schon Aign hin (1963, 29-32 u. 118-21). Hier wird die trianguläre Harfe von einer sitzenden Figur gespielt, und auch hier sind die Saiten anscheinend zwischen dem horizontalen Schallkörper und der schräg ausgebogenen Saite gezogen, also wieder auf der vom Spieler entfernten Seite. Aign (1963, 32) ist der Ansicht, die Saiten seien zwischen dem Schallkörper und der dem Spieler zugewandten Rahmenseite gespannt; dieses muss jetzt korrigiert werden. Diese Position des Instruments ist durch die Spielpraxis einer noch im vorigen Jahrhundert gespielten triangulären Harfe genau derselben Form und Konstruktion bestätigt: die Rede ist von den *ayumáa* der Abchasier des nordwestlichen Kaukasus, ein dem grusinischen *changi* sehr ähnliches Instrument (beim letzteren sind sogar noch Zeichen eines Tierkopfes am oberen Ende erhalten, wie bei der Kykladenharfe der Schwanenschnabel, s. **Abb. II/2B-4c u. d**; Vertkov 1975, 133, Abb. 479 u. 504). Zu diesem Instrumententyp gehört auch das "*top-sapl-yukh*" der Mansi und Hand aus den jakutischen Regionen Nordost-Sibiriens. Auch dieses Instrument wird gewöhnlich mit einem Vogelkopf gebaut, und sein Name bedeutet "Holz-Kranich-Hals" (s. Sadokov 1970, 65, Abb. 6). Es ist 70 bis 90 cm hoch, hat 5 bis 9 Saiten und wird, wie die kykladische Harfe, beim Spielen auf das rechte Knie gestützt. Es dient der Begleitung von Vokalrezitation, wobei die linke Hand des Musikers Melodietöne im höheren Register spielt und die rechte mit dem Daumen die tiefen Bordunsaiten zupft. Diese Instrumente aus dem Kaukasus und Sibirien sind ein lebender Beweis für die Ergologie der Megiddo-Harfe und kennzeichnen sie als Prototyp der triangulären Harfeninstrumente.

Andererseits scheint es, dass die Megiddo-Harfe eine Entwicklung der babylonischen Bogenharfe aufgenommen hat. Wir finden die letztere um diese Zeit in der piktographischen Schrift der Uruk IV-Kultur ("balag"-Zeichen) und auf den Siegeln der Mesilim-Periode um 2500 v. Chr. (Rashid 1984, 52, Abb. 29, 30, 35). Unverändert blieben die triangulär-verlängerte Form des Schallkörpers und der aufsteigende Saitenhalter; die dritte Rahmenseite blieb weg, da sie durch die Verlängerung des Saitenhalters und durch die teilweise Verminderung der Saitenzahl unnötig wurde. Auch im ägyptischen Bereich wurde das Gleichgewicht der Saitenbespannung bei der jüngeren Bogenharfe durch Vergrößerung und Ausdehnung hergestellt (Hickmann 1961a, Abb. 2-4).

Wir können also den Einfluss der Megiddoharfe weit nach Südwesten und Nordosten verfolgen, eine Erscheinung, die sich den Gesetzmässigkeiten der Völkerwanderungsprozesse dieser Zeit fügt (Anati 1963, 346-7; Richard 1987, 27). Eine lokale Entstehung des Instruments erscheint plausibel, und die Megiddo-Harfe erscheint so als einer der Beweise für die hochentwickelte originale einheimische Kunstradition Palästina/Israels (Anati 1963, 294); diese "did evolve from indigenous urbanization processes in Early Bronze I" (Richard 1987, 24). Zweifellos haben wir hier vor uns eine einmalige Erscheinung und den zur Zeit frühesten bekannten ikonographischen Beleg der Harfe.

Es ist offensichtlich, dass dieses Harfeninstrument ein für sein Zeitalter fortschrittliches Instrument ist – ein Instrument, das eine lange Entwicklung hinter sich hatte. Uns fehlen die Übergangsformen von den einfacheren Chordophonen (verschiedene Formen des Musikbogens, Herbsteg-Harfenzithern, etc., Sachs 1965, 124-125, 144-145) zu der fortgeschrittenen Megiddo-Harfe, die eine komplizierte statische Konstruktion verlangt. Das soll aber nicht bedeuten, dass eine lokale Entstehung dieser Harfe ausgeschlossen ist. Der Kontext der akustischen organologischen Revolution des 5.-4. Jt. v. Chr., des Zeitalters der kanaanäischen Urbanisation in einer Gegend, die die verschiedensten Kultureinflüsse aufnahm, spricht dafür. Wir können behaupten, dass die Megiddo-Harfe ein Anzeichen dafür ist, dass hier eine neue autochthone kanaanäische Musikkultur entstanden ist. Anne Caubet hat als erste die Aufmerksamkeit auf diese Entwicklung im äussersten Norden der östlichen Mittelmeerküste (Ugarit) hervorgehoben (Caubet 1994). Die systematische Erforschung der Musikkultur der Levante bestätigt diese Tatsache für diesen gesamten geographisch-kulturellen Bereich, Kanaan eingeschlossen (zu weiteren Beweisen der Verbreitung der Rahmenharfe im Nahen Osten s. Kloner/Braun 1999).

Man kann auch die Tatsache nicht ignorieren, dass die neue Klangwelt der Kult-Trommel und Kult-Harfe, deren Darstellungen in Bereichen mit

Spuren eindeutig kultischer Aktivitäten gefunden wurden, die Entstehung einer Priester- oder richtiger Priesterinnen-Musikkultur anzuzeigen scheint. Die Musik war in dieser Welt sozial geschichtet und professionell differenziert; ihre Ausübung lag anscheinend in den Händen ausgewählter professioneller Individuen, die samt ihren Instrumenten verehrt oder sogarvergöttlicht wurden.



## Kapitel III

### Die Bronzezeit

#### 1. TANZ MIT LEIERSPIEL UND TROMMELSCHLAG

Während einer von der Israel Antiquities Authority organisierten Expedition im Zentralnegev im Dezember 1955 entdeckte Emmanuel Anati eine grosse Zahl eingeritzter Felsbilder (Anati 1955a-b). Eine weitverbreitete Erscheinung der vorgeschichtlichen Kunst, gehören die Negev-Bilder zum nah- und mittelöstlichen Lokalstil, der von Südsyrien durch den Negev und die Wüstengebiete des Sinai bis nach Nordarabien zu finden ist (Horsfield 1933; Rothert 1938; Howe 1950; Anati 1979). Dieses Bildmaterial, mit Flint oder Kieselstein in Felsplatten geritzt, ist über eine enorm lange Zeitperiode entstanden, die vom Paläolithikum bis in die byzantinische Zeit reicht, und diese zählebige Tradition ist bei den beduinischen Nomadenstämmen in Form von Stamm- und Besitzumszeichen bis heute nachweisbar (Field 1952, 26). Es handelt sich hier um eine von den Lebensverhältnissen diktierte Kunstform von Nomadenvölkern, deren Hauptbeschäftigung Jagd und später Viehzucht ist. Die chronologische Einordnung dieses ikonographischen Materials ist ausserordentlich schwierig, da in den Wüstengebieten, wo diese Felsenkünstler gelebt und gearbeitet haben, kaum stratifiziertes Material für archäologisch begründete Datierungen zu finden ist. Nur für eine sehr viel spätere (3. Jh. v. Chr.) Zeit sehen wir eine Möglichkeit, Bild- und Schriftmaterial zusammenzustellen; für alles, was davor liegt, muss man sich indirekter Methoden – Vergleich der Patina, Topoi- und Stilanalyse – bedienen. Das erklärt auch die ungeheure Spannweite der chronologischen Einordnung der Negev-Bilder (**Abb. III/1-1a, b u. c**; erstmalig komplett veröffentlicht) – vom 4. Jt. v. Chr. (Brentjes 1968, 134 und 258) bis zur hellenistisch-römischen Zeit (Bayer 1968c).

In seinen ersten Berichten von 1954-55 hatte Anati sieben chronologische Stile herausgearbeitet, von denen nur Stil IV aufgrund nabatäisch-thamudischer Schriftzeichen genau datiert werden konnte (3. Jh. v. Chr. - 3. Jh.; Anati 1955a, 52). Damals ordnete Anati auch die Leierspielerinnen und Tänzer in diese Periode ein (Anati 1955b). Aber schon 1956, nach weiteren Funden, äusserte er Zweifel an dieser Chronologie (Anati 1956, 7), und in seinem Hauptwerk Anati 1963, 203-214 werden die Bilder in die Frühperiode des Stil IV, ganz in der Nähe von Stil III, eingeordnet (erste Hälfte des 2. Jt. v. Chr.). Auf Grund eines Vergleiches der Negev-Leier mit einer alexandrinischen Terrakottafigur bestand Batya Bayer auf einer helle-

nistisch-römischen Herkunft der Negev-Bilder (Bayer 1968c). Es scheint dennoch genügend Grund zu geben, die Chronologie Anatis von 1963 beizubehalten.

Die Figuren mit den Leiern (**Abb. III/1-1b**) sind nackte Frauengestalten (betonte Hüften, Haartracht; Brentjes 1968, 133, meint, es seien Männer); die Haartracht ist für das Altbabylonien der ersten Hälfte des 2. Jt. v. Chr. charakteristisch (Rashid 1984, Abb. 57-58), nicht für die hellenistische Zeit, wie Bayer 1968c behauptet. In tanzender Bewegung dargestellt, sind die Figuren nur schematisch mit dem Instrument verbunden, eher eine Gedankengesellung nahelegend als eine realistische Darstellung (erinnern wir uns an die Megiddo-Harfenspielerin, **Abb. II/2-2a**). Das Tier ist wohl kaum ein Hund (Anati 1963, 213); eher ist es dem Schakal der berühmten Tierkapelle von Ur ähnlich (Rashid 1984, Abb. 8). Höchstwahrscheinlich handelt es sich aber um einen Leopard (Brentjes 1968, 133) oder einen Löwen. Der ägyptische Name für Leier (\**kinnoru*) bestätigt den semitischen Ursprung des Instruments (Rashid 1984, 154; Manniche 1975, 91; Hoch 1994, 324).

Tiere gehören zu den meist verbreiteten Topoi im Zusammenhang mit der nahöstlichen Musikikonographie; eine "face en face" Gegenüberstellung von Mensch und Tier wie auf unserer Zeichnung erscheint sonst aber kaum. Die Szene könnte ein Jagd-Ritual, eine Tier-Verehrung oder -Beschwörung andeuten, also auf eine Jagdkultur ähnlich der Palästinas in der ersten Hälfte des 2. Jt. v. Chr. zurückgehen.

Die Negev-Leier fügt sich organisch in die Reihe der unsymmetrischen Kastenleiern ein, die vom fröhdynastischen und akkadischen Mesopotamien (**Abb. III/1-2a, b u. c**) durch den Negev (**Abb. III/1-2d u. e**) ihren Weg ins Neue Reich Ägyptens (**Abb. III/1-2h, i u. j**) gefunden haben. Der Stierkopf verschwand noch in der Heimat (**Abb. III/1-2g**), und während den Wanderjahren schrumpfte das Instrument nicht nur in seinen Abmessungen von 120-130 cm auf 50-60 cm, sondern nahm auch die bequemere horizontale Spielposition (**Abb. III/1-2f**) ein. Die verschiedenen Halteweisen der Negev-Leiern (zweierlei Disposition von längerem und kürzerem Jocharm) sind schon in Mesopotamien nachweisbar (**Abb. III/1-2b u. c**). Das doppelt eingezeichnete Querjoch einer der Negev-Leiern (**Abb. III/1-2e**) kann einerseits (Linie A) die verschiedenartige Haltung bestätigen, andererseits, wenn Linie B als Korrektur des Künstlers akzeptiert wird, eine zweite Leier-Form darstellen, die auch aus Mesopotamien stammen könnte (**Abb. III/1-2g**) und sich der berühmten Leier aus Grab Nr. 3 in Beni Hasan (**Abb. III/1-2f**) nähert. Damit wäre ein fehlendes Zwischenglied der Entwicklung, die die Leier bei ihrer Wanderung von Osten nach Westen durchmachte, gefunden (**Abb. III/1-2i**), sowie ein Prototyp für die



entwickelte ägyptische Leierform in Kanaan (**Abb. III/1-2k**). Eine dritte Möglichkeit sollte nicht ignoriert werden: die Linie B ist nicht bis zum rechten Jocharm durchgeführt, wodurch eine für diese Felsritzung einzigartige unterbrochene Kontur entsteht. Dies erlaubt, das dargestellte Instrumente als ein plektrumartiges Zupfgerät zu interpretieren; auffallenderweise scheint auch die zweite Leierspielerin in der linken Hand einen Gegenstand zu halten. In den Ausbuchtungen der Jocharme könnte man Überreste von Tierkopffiguren sehen, wie sie in verschiedenen Formen auch in ägyptischen Leiern nachweisbar sind (Manniche 1975, 91). Heute ist die asymmetrische Leierform nur bei den Amharas in Äthiopien als Kultinstrument erhalten (Barnett 1969, 103), einem Gebiet, das mit dem Areal unserer Felszeichnungen der Wüstengebiete zusammenfällt. Die alexandrinische Leier (**Abb. III/1-2l**) aber fügt sich keineswegs in diese Reihe (das Objekt selber scheint von zweifelhafter Provenienz zu sein).

Die Figuren einer Tanzszene, die links unter die Leierspielerinnen geritzt wurden (**Abb. III/1-1c**), zeigen betonte Genitalien und anscheinend am Gürtel befestigte Dolche. Der Dolch-Phallus-Symbolismus (Sachs 1933, 87-90), der hier zutage tritt, geht wohl auf den kanaanäischen Hadd/Baal-Fruchtbarkeitsritus zurück. Die drei Figuren, die in einen Reigentanz einbezogen sind, lassen eine Hand herabhängen und halten die andere hoch; einer der Tänzer scheint ein Tuch über dem Kopf zu schwingen, und auch über dem Kopf des zweiten scheint ein Gegenstand zu schweben (oder ist es die Hand des dritten Tänzers?). Der Reigentanz ist mindestens von der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr. an in der Glyptik Palästinas/Israels belegt (Ben-Tor 1977). Unsere spezielle Tanz- bzw. Kult-Position ist aber laut Amnon Ben-Tor nicht palästinischer, sondern nordsyrischer, oder genauer, altmesopotamischer Provenienz (ebd. 98, Fig. 27; Amiet 1961, Nr. 1351). Das bestätigt nochmals den mesopotamischen Ursprung unserer ganzen Zeichnung, samt Leierspielerinnen. Die Tanzform, der Reigen mit über dem Kopf geschwungenem Tuch oder Dolch, ist noch heute in sämtlichen semitischen Männerreigen erhalten (Bahat 1970, 72; Rezvani 1962, Taf. VIII; Qassim 1980, Taf. 3).

Die Figur am linken Ende ist auch am Reigen beteiligt und schüttelt möglicherweise zwei Korb-, Frucht- oder Terrakotta-Rasseln. Die Figur am rechten Ende, ein tanzender oder vielleicht hockender Mann, schlägt die im Nahen Osten gut bekannte kleine runde Rahmentrommel (D. ca. 30-50 cm). Es ist zur Zeit nicht geklärt, ob die Trommel eine oder zwei Membranen hatte, obwohl die Theorie der Doppelmembran vorherrscht (Nixon 1971, 158; Marcuse 1975, 132). Die dargestellte Spielposition mit nach vorne ausgestreckten Armen ist sowohl in der altbabylonischen Tradition des frühen 2. Jt. v. Chr. (Rashid 1984, 76, Abb. 59) wie auch für die späte-

re ägyptische Aufführungspraxis der XVIII. und XIX. Dynastie (Hickmann 1961, 56, u. 164, Abb. 32) bekannt. Diese Trommel-Haltung ist später in AIP nicht mehr nachweisbar. Obwohl in beiden Belegen der Nachbarkulturen die Trommel ähnlich wie bei dem Negev-Trommler als Instrument zur Begleitung des Tanzes gebraucht wird, steht die altbabylonische Trommel sowohl chronologisch wie auch hinsichtlich des Geschlechts des Musikers der Darstellung aus dem Negev näher. Es ist offensichtlich die ältere Tradition, die den bekannten Weg von Osten nach Westen über Palästina nahm (die Geschichte der Trommel und des Trommelns in ganz naher Nachbarschaft – in Anatolien – die bis in das 7. Jt. v. Chr. zurückreicht [Stockmann 1986, 14, Abb. 2], scheint keine Spuren in AIP hinterlassen zu haben).

Es ist auffallend, dass wir in den Negev-Zeichnungen eine ziemlich klare Bestätigung der Verbindung von Rhythmusinstrumenten (Trommel, Rassel), Chordophonen (Leier) und Tanz haben, die laut Rashid (1984, 76) ein ausgesprochener Charakterzug der altbabylonischen Musikkultur ist. Dieses Ensemble soll auch mit dem schon erwähnten Dumuzi-Kult (Tammuz in altbabylonischer Zeit) verbunden sein (s. Kap. II/2a). Tanz und Musik, bzw. das Trommel- und Leierspiel, waren ein unentbehrlicher Teil des Höhepunkts der Fruchtbarkeits-Festlichkeiten, der "heiligen Hochzeit" des Priesterfürsten und der Hohepriesterin, die die Gottheiten Inanna/Ishtar und Dumuzi/Tammuz symbolisierten (Moortgat 1949, 98).

Inwieweit aber können wir über eine Nachfolge, ein Weiterleben dieser Tradition in AIP reden? Es ist klar, dass in der Negev-Wüste der sumerische, oder richtiger, altbabylonische Kult nicht in seiner imperialen Form rezipiert wurde, dass hier in den Verhältnissen der MB, besonders in den noch von der Nomaden-Kultur beherrschten Teilen der Negev-Wüste, der streng kanonisierte Tammuz-Kult sich lockerte, was sich auch auf die Musikaktivität auswirken musste: die statischen musizierenden Frauengestalten der altbabylonischen Terrakottareliefs erscheinen auf den Negev-Bildern ebenfalls nackt, aber tanzend. Die Männer sind hier wie dort knapp bekleidet, mit Trommeln und hockend/tanzend dargestellt; im Negev aber ist es ein Männer-Gruppentanz, an welchem sie beteiligt sind, und auch die Kleidung ist nicht die gleiche. Es scheint, als ob wir es bei dem altbabylonischen Material mit professionellen Teilnehmern und Teilnehmerinnen zu tun hätten; im Negev dagegen sind lokale Hirten oder Krieger dargestellt. Auch der Typ der Chordophone ist verschieden: in Altbabylonien sind es bereits kleine portative entwickelte Saiteninstrumente (kleine horizontal gehaltene Leier, Laute); im Negev herrschen noch die Leierinstrumente in der älteren grossen schwerfälligen Form – einer primitiven, groben Nach-

ahmung der königlichen Instrumente, wie sie aus Ur bekannt sind (**Abb. III/1-2a**).

Dieses Bild scheint jedoch die Musikpraxis Kanaans des frühen 2. Jt. v. Chr. nur teilweise wiederzuspiegeln. Ein bekannter Fund aus Ägypten – die berühmte Grabmalerei (Newberry 1893, Pl. XXXI) von Beni-Hasan (**Abb. III/1-3 u. 2f**) – ergänzt das Bild hinsichtlich der Saiteninstrumente ganz wesentlich. Es ist einer der erwähnten seltenen Fälle (s. Kap. I/3C), in denen ein ikonographisches Dokument ausserhalb des Gebiets von AIP für die Musikgeschichte Kanaans und für die Musikgeschichte im allgemeinen von grosser Bedeutung ist. Die Beni-Hasan-Grabmalerei, die in die Zeit um 1900 v. Chr. (12. Dynastie) datiert wird, wurde seit dem vorigen Jahrhundert als Beweismaterial für die Kultur und musikalische Tätigkeit der im Sinai und Umgebung lebenden Nomadenstämme ausführlich diskutiert und in populärwissenschaftlicher Literatur öfters als Bildillustration für die Kontakte Abrahams bzw. Jakobs mit Ägypten verwendet. Die vollständigste moderne Kritik und Analyse dieser Zeichnung ist bei Thomas Staubli zu finden (1991, 30-34 und 155; vgl. auch Keel 1997, 51-64).

Die dargestellte Gruppe, die anscheinend aus 37 Männern, Frauen und Kindern besteht, war mit Waffen, zwei Eseln und Wildtieren (Steinbock und Gazelle) eingetroffen und wurde dem Herrn des Grabes, dem Jagdaufseher *Chnumhotep*, vorgestellt. Eine Überschrift teilt mit, dass die hier Vorgeführten unter der Leitung eines *Abišai* (zum Namen vgl. Th. Schneider, in Keel 1994, 235-240) oder ähnlich (der Name ist nicht eindeutig zu lesen) "Herrscher eines Fremderlandes ... in Bezug auf das Bringen von schwarzer Augenschminke" (Staubli 1991, 33) gekommen waren. Es soll sich hier laut Staubli (ebd.) um eine von den Ägyptern angeheuerte Gruppe von Wüstenkundigen handeln, um Spezialisten beim Auffinden und Bearbeiten des Rohmaterials für Augenschminke. Diese Charakterisierung, wie auch die Bezeichnung dieser Nomadengruppe als Wüstenzigeuner, ist möglich (ebd., 34-35 u. 1455): Obwohl sie nicht ganz zu überzeugen vermag und ihre Verwandtschaft zu den Israeliten ungeklärt bleibt, wird allgemeinen anerkannt, dass wir hier eine semitische Nomadengruppe unter Leitung eines Herrschers mit einem kanaanäischen Namen haben, deren Mitglieder Zeltbewohner sind und sich nicht nur mit der Jagd, sondern auch mit der Schmiedekunst beschäftigen (s. die Jagdgeräte und Blasebälge auf den Rücken der Esel) und zu deren Lebensstil Leiermusik gehört. Die Parallele mit Gen 4,20-22 bietet sich von selber an.

Das Musikinstrument in den Händen eines dahinschreitenden Nomaden ist von besonderer neuer Art – nicht mehr die grosse schwerfällige, vertikal vor dem Musiker gehaltene Leier, sondern ein kleines (etwa 50x30 cm), fast symmetrisch konstruiertes, mobiles, horizontal gehaltenes Instrument,

das bequem beim Gehen zu spielen ist und freie Atmung beim Singen erlaubt. Diese in den Händen der semitischen Nomaden so weit westlich von Kanaan reich dokumentierte Leier bezeugt zweifellos, dass die Tell ed-Der-Terrakotte (Ur-III-Zeit, letzte sumerische Kultur; Rashid 1984, S. 66, Abb. 47) nicht der einzige und früheste Beleg für die horizontal gehaltene Leierform ist. Ob dieses Nomadeninstrument – eine logische Erfindung dieser ewig in Bewegung befindlichen Musiker aus nahöstlichen Gebieten wie Kanaan – nach dem Osten in den mesopotamischen Bereich übersiedelte, oder ob die Migration in entgegengesetzter Richtung verlief, ist beim heutigen Forschungsstand nicht mit Sicherheit festzustellen.

Eines aber scheint offensichtlich: das ganze Musikinstrumentarium, die Aufführungspraxis (besonders die Haltung der Trommel), der Kontext der künstlerischen Aktivität – alles weist in die MB-Zeit und auf die Verwandtschaft der Musikkultur AIPs zur altbabylonischen hin, obwohl die Präsenz des ägyptischen Einflusses in fast allen anderen Bereichen der materiellen und geistigen Kultur schon dominant war (Weippert 1988, 266-212).

Die Patinafärbung der Negev-Ritzungen ist viel dunkler als die der späteren Stilgruppen (Anati 1963, 212), die Bewegungsdynamik und der Kompositionsreichtum, wie auch die tiefe Kerbtechnik unserer Bilder sind offensichtlich dem Stil III viel näher als den statischen Konturzeichnungen des Stils IV der späteren Zeit. Somit weist alles bei der Leierspieler- und Tanzgruppe auf das frühe 2. Jt. v. Chr. und die mesopotamische Provenienz.

Die in der Bronzezeit gebräuchlichen Bezeichnungen für die hier diskutierten Instrumente Leier und Trommel sind beim jetzigen Stand des Quellenmaterials selbstverständlich nur hypothetisch festzustellen. Wir können von der fast einstimmig akzeptierten Meinung der modernen Organologie ausgehen (s. Kap. I/5), dass die Leierinstrumente in AIP mit den biblischen Wörtern *kinnor/nevel* bezeichnet wurden. Das würde bedeuten, dass der Negev-Leier-Typ zur Zeit der ersten schriftlichen Bestätigung des Wortes *kinnor* – oder auch etwas früher, als der Austausch von Kulturgütern im Nahen Osten besonders aktiv wurde – von den babylonisch-syrischen Gebieten nach dem Westen vordrang. Die kleine runde Rahmentrommel, die von dieser Zeit an ihre Form in AIP nicht mehr änderte, konnte schon damals als *tof* bezeichnet worden sein (ebd.).

Hiermit ist auch in AIP ein Höhepunkt der organologisch-akustischen Revolution erreicht, die jetzt in ihrer vollen Kraft bestätigt wird: nicht nur die klangfarblichen Neuerungen der instrumentalen Klangwelt (Harfe, Leier, und etwas später Laute, s. Kap. III/2) gehören zu den Kennzeichen

dieser Revolution, sondern auch deren Reichtum, Vielfältigkeit und neue Aufführungspraxis.

## 2. DAS LAUTENSPIEL

Der eindrucksvollen Negev-Leierspieler- und Tänzergruppe folgen – hauptsächlich in der Glyptik – mehrere Belege von Tanz. Othmar Keel meint dazu, dass die letzteren sich als Ausdruck eines kultischen Enthusiasmus auf den Wettergott und die Wiederaufnahme seiner befruchtenden Tätigkeit im Herbst beziehen (Keel/Uehlinger 1998, 44 u. 52). Bis zu der spätkanaanäischen (SB I) Zeit aber haben wir weder einen Hinweis auf die Form der Instrumentalbegleitung dieser Tänze, noch weitere Bestätigungen der Entwicklung der akustisch-organologischen Revolution, die, nach dem Fundbestand musikrelevanter Artefakte zu urteilen, sehr bescheiden ist und – im Vergleich zu der allgemeinen Lage der Kultur und Kunst des Nahen Ostens – mit grosser Verspätung nachhinkte. Es scheint, dass die "Revolution" in der Musik erst in der Mittleren Bronzezeit, zur Zeit der "Revolution" in der Schrift, d. h. der Geburt der akrophonischen Schrift in Kanaan (Cross 1973; Naveh 1982; THL, 175-178; Sass 1988), voll zur Geltung kam.

Eine sichtbare Wende trat jetzt im Musikleben ein, die im Wesen des Musikinstrumentariums ihren greifbaren Ausdruck fand. Der rege Handel und damit auch Musikaustausch mit den älteren Partnern der FB-Zeit, den Dynastien von Ur und Babylon einerseits, und den neu aufsteigenden ägyptischen Machthabern des Neuen Reiches andererseits, brachte neue Musiktraditionen, eine neue Aufführungspraxis und neue Musikinstrumente nach AIP.

Die Laute, ein Instrument mit völlig neuen Möglichkeiten und neuen Aufführungsprinzipien, ist in AIP erst ab der ersten Hälfte des 16. Jh. v. Chr. belegt, als sie in Mesopotamien bereits seit mindestens 800 Jahren ein integraler Teil des Musiklebens war (Rashid 1984, 62-63). Zur selben Zeit wie in AIP, möglicherweise hundert bis zweihundert Jahre später, erscheint sie auch auf ägyptischen Abbildungen (Hickmann 1961a, 28-31). Mit der ersten Hälfte des 16. Jh. v. Chr. fängt eine einmalige, verhältnismässig kurze (16.-13. Jh. v. Chr.) Blütezeit der Laute und Lautenmusik in den kanaanäischen Siedlungen der SB-Zeit an, um danach bis zum Hellenismus wieder völlig zu verschwinden.

Die Terrakotte vom Tell el-<sup>c</sup>Ağul (etwa 12 km südlich von Gaza, sehr wahrscheinlich das alte Scharuhen) (Abb. III/2-1) gehört laut Petrie, der dort von 1930-33 die grossen Ausgrabungen durchführte, in die erste Hälft-

te des 16. Jh. v. Chr. und kann so als Bestandteil der Hyksos-Kultur betrachtet werden (Petrie 1933, 8). Mit der Hyksos-Kultur (1650-1550 v. Chr.) verbindet man heute die westsemitischen Bevölkerungsgruppen, die, aus dem syrisch-kanaanäischen Raum kommend, zur Zeit der 13. Dynastie in Ägypten eindringen, mit der 15. Dynastie in Unterägypten die Herrschaft errangen und um 1550 von Oberägypten her wieder aus Ägypten vertrieben wurden (Herrmann 1973, 37). Zu den Neuerungen der Hyksos-kultur, die in Ägypten Fuss fassten, gehörte auch das Lautenspiel (Hickmann 1961a, 16; Ellermeier 1970a, 80). Die Tell el-<sup>c</sup>Ağul-Terrakotte (H. 9,5 cm), die als Transitbeleg gelten kann, zeigt ganz klare Verwandtschaft mit einem Lautenspieler der altbabylonischen Zeit im Iraq Museum (IM 5586, Rashid 1984, Abb. 81). In beiden Fällen ist das Instrument als Block mit lautenförmigen Umrissen dargestellt, vielleicht ein Zeichen für die unklare Vorstellung der Künstler vom neu eingeführten Instrument. Im Fall der Laute vom Tell el-<sup>c</sup>Ağul sehen wir eine modernere (laut Rashids Lautenchronologie, ebd. 146) Haltung – nicht horizontal, sondern mit dem Lautenhals nach oben gerichtet. Auch eine Ähnlichkeit der Kopfbedeckung ist festzustellen. Man kann in der Tell el-<sup>c</sup>Ağul-Figur ein Zeugnis der Änderung in der Lautenhaltung beim Übergang von Mesopotamien nach AIP sehen.

Das Terrakottarelief von Dan (Lajisch, am Fuss des Hermons), der "Dan-Tänzer" (Abb. III/2-2), gehört zu den eigenartigsten bekannten Lautenspielerdarstellungen. Die biblische Stadt Dan, deren Besiedlung bis zum 5. Jt. v. Chr. verfolgt werden kann (Biran 1985, 1), hatte in der Mittel- und Spätbronzezeit aktive Handels- und Kulturbeziehungen nach Mittel- und Nordsyrien, besonders nach Mari (Biran 1981, 144). Auf kassitische Einflüsse weisen der lange Lautenhals (4:1), der fast viereckige Schallkörper und die aufwärts gerichtete Disposition des Instrumentes hin (s. kassitische Lauten in Rashid 1984, Abb. 106, 107, 110). Die Kleidung der Gestalt auf dem in das 15. Jh. v. Chr. datierten Beleg zeigt, laut Biran 1986, 170, hetitische Züge. Man kann aber auf sehr ähnliche Kleidungsstücke bei den Schasu-Nomaden hinweisen, die sich viel südlicher (südliches Transjordanien) aufhielten (Givon 1971, Pl. XVIc:1); demnach könnte auch der Dan-Tänzer zu der Zunft der wandernden Spielleute der kanaanäischen Zeit gehören. Einiges weist auf die "Spielmann-Natur" dieses Musikers hin: höchst ungewöhnlich ist die Haltung des linken Armes, mit dem hinter den Arm geschobenen Schallkörper; die Hand über dem Instrument mit emporgerissenem Ellbogen und eine Zupftechnik fast in der Mitte des Griffes – alles zeugt von einer volkstümlichen Spielart. Ein ebenso ungewöhnlicher Zug ist die Tanzbewegung mit dem gehobenen Bein. Der erstarrte Gesichtsausdruck stellt möglicherweise eine Maske dar, die wäh-

rend der Aufführung aufgesetzt wurde. Masken sind in AIP bereits für das Neolithikum bezeugt und erscheinen auch in der Bronzezeit [Yadin et al., 1960, Pl. 183]; niemals jedoch wurde ein ikonographischer Beleg für eine Person mit Maske gefunden.

Alle diese Eigentümlichkeiten sind ohne Parallelen im Vorderen Orient dieser Zeit. Die Kombination von Instrumentalmusik, Tanz und Theater beim Dan-Tänzer indiziert eine hochprofessionelle, vom Kult getrennte Kunsttätigkeit. Das Relief wurde auf einem Steinpflaster eines Innenhofes gefunden (Biran 1986, 173), in dem vielleicht diese Aufführungen stattgefunden hat. Biran (1986, 168) nimmt an, dass das Terrakottatäfelchen ein Repräsentationssymbol (Zunftzeichen?) einer Künstlergilde war.

Der dritte Lautenbeleg ist die Bronzefigur (H. 15,6 cm) einer nackten Frau mit Kopftracht (Krone?), Hals-, Arm- und Fuss schmuck (**Abb. III/2-3a**). Die 1923 in Bet-Schean gefundene Figur (Schicht IV, Fitzgerald 1931, 33, Taf. XXVI:2) ist von der Spätbronzezeit bis in die hellenistische Periode datiert worden (ebd.; keine Datierung; James 1966, 125, Taf. 116:2, unklar 7.-3. Jh. v. Chr.; auf der IAA-Inventarkarte: R. D. Barnett – Spätbronzezeit, und H. Fischer – hellenistische Zeit). Die Photographie in der ersten Veröffentlichung von Fitzgerald 1931, Taf. XXVI:2, zeigt die Figur intakt (**Abb. III/2-3b**), aber schon auf dem IAA-Photo von 1944 ist der Lautenhals abgebrochen. Auf dem Originalphoto scheint das Instrument zwei Saiten zu haben. Der Lautenkörper zeigt ganz klar eine ägyptische Ergologie: der Halsstock durchsticht die Lederdecke des Schallkörpers (vielleicht ein Schildkrötenpanzer) an zwei Stellen, und die Länge des Instruments ist etwa 60-70 cm. Das entspricht genau der Kleinform ägyptischer Langhalslauten der 18. Dynastie (Hickmann 1949a, Taf. XCVII). Die nackte Frauenfigur entspricht der Elfenbeinfigur (in Form eines Griffes) von Megiddo, die Barnett 1982, 26, als "ägyptisch-kanaanäisches Hybrid" bezeichnet (13.-12. Jh. v. Chr.). Laut Barnett soll es sich hier nicht mehr um ein Sklavenmädchen, sondern um eine sakrale Prostituierte handeln, eine *qedešah*. In den Händen der kanaanäischen *qedešah* scheint sich die Laute, das frühere Männerinstrument der babylonischen Kultur, in ein Fraueninstrument verwandelt zu haben. Als Sexsymbol ist sie ein Hinweis auf die professionelle Tätigkeit der (heiligen) Prostituierten, und sie behält diese Funktion bis in die Zeit des Barocks. Auffallenderweise sind die Lautenspielerinnen (im Gegensatz zu den Leier- und Harfenspielerinnen) auch in den ägyptischen Grabmalereien des 15.-14. Jh. v. Chr. nackt dargestellt (Hickmann 1961a, Abb. 61; ANEP Abb. 208). Es besteht kein Zweifel, dass die Bet-Schean-Figur der Spätbronzezeit angehört; bei einer Umdatierung der Bet-Schean-Ausgrabungen

(Yadin/Geva 1986, 7) wurde die Schicht IV ins frühe 12. Jh. v. Chr. datiert.

Die Frage der Bezeichnung der Laute in Kanaan ist nicht geklärt. Verschiedenste Bezeichnungen von Musikinstrumenten, die in der Bibel auftauchen, wurden für die Laute in Anspruch genommen: *šališim* (Kolari 1947, 74; von Ellermeier 1970, 82, als problematisch betrachtet, von Sendrey 1969b, 381, widerlegt), *kinnor* (Stainer 1914, 24), *minim* (Bayer 1968a, 100), *nevel* (Benzinger 1927, 248), *sabka*<sup>9</sup> (Engel 1864, 286). Zur Hypothese, es könnte das Wort *šališim* sein (Plural von *šališ*), evtl. vom akkadischen *šalaštu*, hebr. *šaloš* – "drei" her zu deuten, ist Folgendes hinzuzufügen: dieses Wort bezeichnet auch im AT ein Frauen- und Freuden-Instrument (1 Sam 18,6); es wird nur einmal erwähnt – auch ist die Laute in AIP nach ihrer kurzen Blütezeit ikonographisch nicht mehr belegt; das Zusammenspiel von Laute und Trommel ist ein Charakterzug der altorientalischen Ikonographie (Rashid 1984, 110, Abb. 58) – auch *šališim* erscheinen im AT zusammen mit Trommeln (*betupim*, *besimḥa ubešališim*).

In der letzten Zeit wurde der Ursprung der Laute mehrfach diskutiert (Stauder 1961a; Aign 1963, 150; Ellermeier 1970; Rashid 1970 u. 1973; Vorreiter 1972/3; Collon/Kilmer 1980). Rashid wies überzeugend auf die akkadische Kultur als Urheimat der Laute hin (1984, 62). Die kanaanäischen Belege scheinen eine Phase der Transformation darzustellen, die von der Laute als Männerinstrument (vorzüglich im Götter-, Kult- und Hirtenkontext) zum Frauen-, Sex- und weltlichen Kunstinstrument führte. Es ist auch nicht auszuschliessen, dass, obwohl das Instrument selber den Weg vom Nahen Osten nach Ägypten ging, Haltung und Funktion desselben einen entgegengesetzten Weg durchmachten und Kanaan selber das Transformationszentrum war.

### 3. ÄGYPTISCH-KANAANÄISCHE MUSIKGÖTTER UND MUSIKER

"An Milkilu, den Fürsten von Geser. So (sagt) der König: Nun habe ich dir dieses Täfelchen gesandt, um dir zu sagen: Siehe, ich schicke dir Chan-ya, den Aufseher über die Stallungen der Truppen, zusammen mit Wertsachen zur Beschaffung guter Frauen (d. h.) Mundschenkinnen: Silber, Gold, Kleider, Karneol, alle (wertvollen) Steine, einen Ebenholz-Thron, jede gute Sachen gleicherweise, insgesamt 160 *deben*. Das entspricht 40 Mundschenkinnen: der Preis jeder Mundschenkin ist 40 (Schequel) Silber. So sende sehr gute Mundschenkinnen, in deren Herzen kein Arg ist ...". So ein im 14. Jh. akkadisch geschriebener Amarna-Brief (Rainey 1978, 41 EA 369 = ANET 487; Amarna-Brief Nr. RA xxxi). Die kanaanäischen Sklavinnen,



die auch Tänzerinnen und Musikantinnen waren, wurden im Ägypten der 18. und 19. Dynastie sehr hoch geschätzt (Albright 1956, 25). Noch beliebter aber waren die Sängerinnen der lokalen kanaanäischen Aristokratie. Ein ägyptischer Gouverneur Kanaans schrieb (15. Jh. v. Chr.) an den Fürsten von Taanach (unweit von Megiddo), einen gewissen Rewaschscha: "Was deine Tochter betrifft, die in der Stadt Rubutu ist, lass mich wissen, ob es ihr gut geht, und wenn sie aufwächst, sollst du sie eine Sängerin werden lassen, oder einem Mann geben" (ANET 490 = Albright 1944, 26). Sollte hier eine Adelstochter zur Tempelsängerin, evtl. einer Amonsängerin, erzogen werden und dann das Keuschheitsgelöbnis ablegen (so Hickmann 1961a, 146), oder auch verheiratet werden? Eine dieser Sängerinnen aus Kanaan war Kerker (Kurukur, Kulkul), die Kultbedienstete und Musikerin des memphitischen Gottes Ptah, der vielleicht auch einen Sitz in Aschkelon hatte. Auf vier Elfenbeintäfelchen des berühmten Fundes von Megiddo (vom 14. Jh. v. Chr. bis zur Zeit Ramses III. als *terminus ante quem*, s. Loud 1939, 147, IM 1987) werden Ptah und Kerker erwähnt: "Dienerin ihrer Herrin jeden Tag, die Sängerin des Ptah, Fürst des Lebens zweier Länder, der Grosse Prinz von Aschkelon, Kerker ..." (Loud 1939, Nr. 381 u. 382). Barnett meint, dass die Sängerin Kerker auch die Besitzerin des legendären Megiddo-Elfenbeinschatzes von etwa 400 kostbaren Stücken war (Barnett 1982, 26). Das würde auch mit dem Status und Reichtum der Amonsängerinnen (Hickmann 1961a, 146) gut übereinstimmen. Albright führt den biblischen Kalkol, der im AT als Weiser zusammen mit den Musikern Heman und Etan genannt wird (1 Chr 2,6) auf Kerker/Kulkul zurück, und sieht hier einen möglichen Anfang der Musikergilden des Jerusalemer Tempels, einen Hinweis auf eine kanaanäische Genese der jüdischen Tempelmusik (Albright 1956, 142-3).

Dass die gleiche Gottheit bald männlich, bald weiblich vorgestellt wird, ist bekannt und findet sich hier auch in der vergöttlichten Gestalt des/der Amonsängers/in "Nacht". Die Basaltstele (44x39x13 cm) aus einem Tempel in Bet-Schean aus der Zeit Ramses III. (Abb. III/3-1) stellt die Göttin 'Anat, "die Herrin des Himmels, die Herrin aller Götter", dar, wie die Beischrift sagt (Rowe 1930, 33f Pl. 35,3; 45A,1). In der linken Hand hält sie das *was*-Szepter, das Zeichen der Herrschaft, in der rechten das *'anḥ*-Zeichen, welches "Leben" bedeutet. Ihr gegenüber, in einer Verehrungsgeste mit erhobenen Händen, steht der "Sänger Nacht"; die Inschrift lautet hier: "Für 'Antit, dass sie Leben, Reichtum und Gesundheit dem Ebenbild des Sängers Nacht gebe" (ebd.). Weder aus Beischrift noch aus der Abbildung ist das Geschlecht der Figur eindeutig zu bestimmen; von entscheidender Wichtigkeit aber ist die Tatsache, dass ein ägyptischer Sänger (oder eine Sängerin?) hier im kanaanäischen Kulturkontext erscheint. Der

"Sänger Nacht" der 'Anat- oder 'Antit-Stele ist ein Amonsänger. Da in der Nähe dieser Stele eine andere gefunden wurde, die den Gott Amon-Re darstellt (ebd.), dem die Amonsänger huldigten, kann dieser Fund nicht überraschen. Auch im Ägypten der Zeit Ramses II. und des III. wird sowohl eine Amonsängerin Nacht als auch ein Sänger gleichen Namens erwähnt (Hickmann 1961, 144 u. 166).

Mehrere ähnliche Basaltstelen wie die hier beschriebene wurden in dem von Ägypten dominierten Bet-Schean (kurze Übersicht s. Keel/Uehlinger 1998, 97-100 u. 106 Abb. 107-111 und 118-120b) gefunden. Sie gehören alle zum Genre der monumentalen Kunst, und ihre Haupt-Topoi sind Göttinnen, Götter, Könige und hohe Kult- und Staatsangestellte. Diese politisch und religiös motivierten Kunstwerke waren für die Entwicklung der lokalen kannanäischen Musikkultur von besonderer Bedeutung: durchdrungen von der ägyptischen "Königsideologie" (ebd. 98), die eng mit der Musikkunst verbunden war und sich ihrer bediente, wirkten sie anspornend auf die Musik in AIP, die als Statussymbol in der Nähe der Machthaber eine zunehmend stabile Stellung einnahm (s. Kap. III/4; IV/2-4). Die Vokalkunst schien hier im Vordergrund zu stehen.

Am anderen Pol dieser institutionalisierten Kunst befanden sich die Klanggeräte, die, im völligen Gegensatz zu den Möglichkeiten der menschlichen Stimme, ohne bestimmte Klanghöhe, ohne beträchtliche Klangdauer und ohne grössere dynamische Klangfülle waren. Zu diesen Idiophonen gehörten die Sistren und Gegenschlägern des Hathor-Kultes, die in Kanaan mehrmals belegt sind. Diese Klanggeräte, die schon im vordynastischen Ägypten bekannt waren (Hickmann 1961a, 157), erreichten ihre klassische Form als Hathor-Attribute im 3. Jt. v. Chr. (ebd. 160). Ein Licht auf die Wege, auf denen die hochentwickelten Sistren der Zeit der 19.-20. Dynastie von Ägypten nach Kanaan kamen, werfen die Reliefs des Tempels von Serabit el-Chadim im mittleren Sinai. An diesem Begegnungsort ägyptischer und kannanäischer Kultur finden wir mindestens zehn Reliefs mit Darstellungen des Sistrums (**Abb. III/3-2**, Erstpublikation, Zeichnung in Gardiner 1952, II, Nr. 89, 125, 202, 322 u. a.; Givon 1972). Der Hathor-Kult, in welchem das Sistrum eine zentrale Rolle spielt, hatte einen festen Platz in der spätbronzezeitlichen Kultur AIPs, was bei dem Einfluss, den Ägypten auf diese Region ausübte, nicht verwundert.

Der beinerne Sistrum-Handgriff von **Abb. III/3-3** (L. 16 cm) wurde in Bet-El gefunden und ist laut Albright (1934, 9) zweifellos palästinischer Ausführung. Auch die gebogene Elfenbeinklapper (L. 37 cm) aus Schiqmona (**Abb. III/3-4**; Elgavish 1975, 258) ist wie der Sistrum-Handgriff mit dem Hathor-Kult verbunden. Beide sind Zeugnisse der ägyptisch-kanaanäischen Kulturblüte, die um 1200 v. Chr. in ihrem Endstadium war. Der

Hathor-Kult aber, oder seine Attribute, hielten sich in AIP anscheinend bis tief in die Eisenzeit: Eine Bronzefigur (H. 7,9 cm) der mit dem Hathor-Kult verbundenen Katzengöttin Bastet mit einem Sistrum über der Schulter wurde in einer Schicht der späten Eisenzeit (Stager datiert diesen Fund jetzt ans Ende des 7. Jh., BAR, 22, 1996, 61f) in Aschkelon in einem grossen Gebäude, anscheinend einer Weinkelter (ebd.), gefunden (**Abb. III/3-5**, IAA 33.2771; Iliffe 1936, 64-65, Pl. XXXII:2; vgl. auch Parallelen bei Roeder 1956, 266-267, 480). Ein Bronze-Sistrum (H. 15 cm) von seltener Form stammt aus einem Grab in Bet-Schean (Nr. 201) wahrscheinlich aus römischer Zeit (Pennsylvania Universitäts Museum 26-9-217).

Zu den dominanten Charakterzügen der Hathor-Sistren und -Gegenschläger gehört das Hathor-Bildnis mit seinen langen, bis zu den Schultern fallenden Locken, übergrossen, (kuhähnlichen?) Ohren und einer Krone in Form des Sistrums (z. B. die goldenen Anhänger [6,2 cm] von Tell el-ʿAğul, 14. Jh v. Chr., Petrie 1932, 15-16, Taf. 52; McGovern 1986, 17, Pl. I; **Abb. III/3-6**). Diese Klanggeräte – und besonders das Sistrum *sešēšet* mit dem Hathor-Bildnis – sind nicht nur ein Symbol dieser Göttin der Schönheit, Liebe und Musik, sondern stellen auch die Gottheit selber dar (Daumas 1970, 72; George 1978, 30).

Die Hathor-Musikinstrumente (Sistrum-Handgriff und Gegenschläger) aus Kanaan können Produkte lokalen provinziellen Handwerks sein – sie sind aus Knochen hergestellt, und die Schnitzerei ist primitiv und grob im Vergleich zu den vielen meisterhaft geformten Elfenbein-Klappern, die wir aus Ägypten kennen (Hickmann 1949a, Nr. 69322, 69324, 69334, 69234, 69235 u. a.; auch sind ägyptische Klappern gewöhnlich mit Hieroglyphen beschrieben). Dennoch scheinen diese Hathor-Attribute Eigentum der höheren, wahrscheinlich lokalen, ägyptisierten priesterlichen Bevölkerungsschicht zu sein. Dafür spricht die geringe Zahl dieser Funde, wie auch das erwähnte seltene goldene Schmuckstück vom Tell el-ʿAğul.

Die Kunst des Sistrum-Schlagens, wie auch gewisse andere Aspekte des Musiklebens und der Musikkultur (virtuoses Leierspiel, raffinierter, von Doppelrohr-Instrument begleiteter Tanz, s. Kap. III/4) der MB- und SB-Zeit waren anscheinend hauptsächlich Kulturgut der Eliteschichten der kanaanäischen Gesellschaft. Sie hinterliessen aber eine bleibende Tradition in AIP, die zum Bestandteil der lokalen Musikpflege wurde.

Unter den Kultgeräten, die in der Spätbronzezeit oder an der Grenze zur Eisenzeit auftauchen, sind so seltene Funde wie der primitive Schrapper aus Tel Migne/Ekron aus dem 12.-11. Jh. v. Chr. (Albright Institute, Jerusalem, **Abb. III/3-7**; 34,5 cm, Gitin/Dothan 1987, 203). Knochen-Schrapergeräte sind seit dem Paläolithikum bis in die Gegenwart weit verbreitet und von jeher mit totemistischen, Fruchtbarkeits- und anderen magischen Kulturen

verbunden. Klanggeräte dieser schamanistischen Art, die aus grob bearbeiteten Knochen hergestellt wurden, waren in Zypern bekannt (Webb 1986). Sie wurden entlang der Oberfläche gekerbt und zur Erzeugung des Klanges mit einem anderen Gegenstand geschrappt. Das erwähnte Schrapgerät weist keinerlei Zeichen von Abnutzungsspuren auf, und es ist zur Zeit unmöglich zu sagen, bei welcher Kulttätigkeit – musikalischer oder anderer – dieser Gegenstand gebraucht wurde.

#### 4. MUSIK BEI SYMPOSIUMSSZENEN

In die Spätbronzezeit gehören zwei vieldiskutierte Elfenbeingravierungen – eine mit einer Doppelpfeife, die andere mit einer Leier. Sie sind beide demselben Topos gewidmet – einem Siegesfest oder Symposium – und deshalb sehr geeignet, besonders anschaulich den Zeitgeist wiederzugeben.

Auf einem Elfenbeintäfelchen vom Tell el-Far‘a Süd (etwa 24 km südöstlich von Gaza) ist eine Symposiumsszene mit Tanz und Doppelrohrbläserin dargestellt (**Abb. III/4-1**, IAA 33.2537), wie sie möglicherweise in der Residenz des ägyptischen Lokalgouverneurs stattgefunden haben (Petrie 1930, 19, Taf. LV; ANEP, Nr. 880).

Der Fund wurde in einem der Zimmer der Residenz entdeckt, die an den Anfang der 19. Dynastie gehört. Das Täfelchen selber, eins von drei Verzierungstäfelchen einer Holzschachtel, wird jetzt aufgrund einer Stilanalyse mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Zeit eines ägyptischen Beamten der 18. Dynastie, Neferhotep (1352-1349 v. Chr.), datiert (Liebowitz 1980, 168). Es ist ein ägyptischer Topos – ein in Kanaan residierender Fürst mit dem Machtsymbol (Becher) in der Hand empfängt von einem Untergebenen ein Getränk (beide mit Lotosblume) und wird von einer Tänzerin unterhalten, die zu den Klängen der Doppeloboemusik ihre Kunst vorführt. Man ist sich einig darüber, dass das Handwerk und der Stil der künstlerischen Ausführung kanaänisch-syrisch sind (NEAEHL II, 442-3; Barnett 1982, 28) und dass das Täfelchen von einem lokalen Künstler für den ägyptischen Gouverneur hergestellt wurde. Laut Liebowitz (1980, 165-8) ist die Szene, welche Einzelheiten aus der Umgebung Nefer-Hoteps zeigt, ein Teil der bekannten Szenenfolge des kanaänischen Kriegs- und Siegeszyklus. Das geschilderte Milieu aber scheint nicht dem Standard dieses Topos zu entsprechen: die intime laszive Atmosphäre, in der eine nackte Tänzerin einen erotischen Tanz vorführt, ist mehr ein Ausdruck der dekadenten Zustände der Umgebung Nefer-Hoteps (Hickmann 1961, 10), einer Atmosphäre der Skepsis, der Melancholie und des Pessimismus, die die Krisenzeit des Sonnenkults Echnatons begleitete und auch

Kanaan beherrschte und zum Untergang seiner Kultur beitrug. Liebeslieder, darunter auch das eines Harfenspielers aus dem Grab Nefer-Hoteps, schildern diese Atmosphäre (Schott 1950, 131): "Nicht steigst du zum Friedhof, um die Sonne zu sehen .../ So höre auf mich! Folge dem schönen Tag und vergiss die Sorge .../ Wie müde ist dieser Grosse ...". Keel/Uehlinger (1998, 72-73) meinen, dass es sich hier um eine gewöhnliche Festivität ohne weitere Implikationen handelt.

Ziemlich offensichtlich ist der kanaanaäische autochthone Charakter dieser Szene. Im ägyptischen Kontext sehen wir neben einer Reihe von Musikern kleine Mädchen als tanzende Kinder, Musikerinnen, die sich im Tanzschritt bewegen, in Einzelfällen Tänzerinnen mit Ensemblebegleitung (Brunner-Traut 1938, 61-68, Abb. 30-35). Lise Manniche, die die erotische Funktion der ägyptischen Doppeloboe beschreibt, erwähnt keine einzige Tanzszene zur Oboenmusik, und auch in ihrem Material zu Symposiumsszenen ist nirgends die Rede von Solotanz mit Oboenmusik (Manniche 1987 u. 1988), wie es bei uns der Fall ist. Im babylonisch-syrischem Kontext ist dieser Topos abwesend. Solche Szenen finden wir erst fast tausend Jahre später in der klassischen griechischen Malerei (Buchner 1956, Abb. 76).

Hans Hickmann (1961a, 114) betrachtet die Doppeloboe als Fraueninstrument. In altbabylonischer Zeit aber wurden Doppelrohrinstrumente von Männern geblasen (Rashid 1984, 94). Die Doppeloboe von Tell el-Far'a gehört zum ägyptischen Typ (40-50 cm lang, sehr schlank); die Haltung aber ist hier steiler als bei den thebanischen Grabmalereien, mehr nach vorne gerichtet und mehr auseinandergehalten, so wie sie dann in hellenistischer Zeit üblich ist (im babylonischen Raum erscheint diese Haltung erst im 9.-8. Jh. v. Chr., ebd., 108). Das Problem der genauen typologischen Zugehörigkeit dieses Zungen- oder Doppelzungeninstrumentes gehört zu der erwähnten Oboen-Klarinetten-Diskussion (s. Kap. I/6). Wenn man aber den ägyptischen Kulturkontext dieses Elfenbeintäfelchens in Betracht zieht, kann man mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Oboeninstrument für die el-Far'a-Verhältnisse akzeptieren. Es hat den Anschein, dass die el-Far'a-Elfenbeingravierung sowohl hinsichtlich der dargestellten Spielpraxis (Haltung des Instruments) wie auch des Topos selber zukünftige Entwicklungen vorwegnimmt.

Das unzählige Male wiedergegebene Elfenbeintäfelchen (L. 25,5 cm; ILN 1937, 708; Loud 1939, Taf. 4:2; Albright 1960, Fig. 31; THL Nr. 69; Kilmer et al. 1967, RIA, Bd. 8, S. 590, Fig. 3; ANEP Nr. 332; Keel/Uehlinger 1998, 71 Abb. 65 u. a.) aus dem erwähnten Fund aus Megiddo (**Abb. III/4-2**) ist von Liebowitz aufgrund einer neuen Stilanalyse in die Ramessiden-Zeit (1292-1075 v. Chr.) datiert worden (Liebowitz 1967, 134). Der

Stil dieser Ritzung wurde von Kantor als "Canaanite proper" (Kantor 1956, 166), also als Lokalstil, bezeichnet, und Barnett hält auch den Inhalt für typisch kanaanäisch (Barnett 1986, 4). Das Bild wird als verkürzte Darstellung des Kriegs- und Siegesfeierzyklus betrachtet (Liebowitz 1980, 165; THL, 148): rechts ein von der geflügelten Sonnenscheibe gesegneter (Haran 1958, 18) Fürst (Herrscher von Megiddo?), der seine nackt und gedemütigt an das Pferdegespann gebundenen Gefangenen (Schasu-Beduin) heimbringt; links thront er auf einem Kerubenthron (THL, 148) mit einem Becher (biblisches Machtsymbol, Haran 1958, 21) in der rechten Hand. Mit der Linken nimmt er von seiner in kanaanäische Tracht gekleideten Königin oder Priesterin (vielleicht Amonsängerin, Kerker?) eine Lotusblume entgegen (Symbol ihrer Gunst, Barnett 1962, 35). Die Priesterin/Königin wird von einer ähnlich, nur einfacher gekleideten Leierspielerin begleitet, die aber auch einer höheren Sozialschicht anzugehören scheint, da ihre Kleidung der des Herrschers und der ihm Nahestehenden ähnlich ist (im Gegensatz zu der des Dieners, der hinter dem Thron steht). O. Keel (1977, 109-42) sieht die drei Vögel als Siegesboten, eine Interpretation, die auf ägyptische Gebräuche zurückgeht. B. Aign (1963, 310-316) dagegen verweist auf eine für den Musikkontext bedeutende Herscher-Vogel-Musik-Symbolik, die sowohl im ägäischen wie im syrischen Raum verbreitet war. Die grosse Bedeutung der Musik im kanaanäischen Geistesleben ist damit eindeutig akzentuiert. Möglicherweise haben wir hier eine Vogel-Epiphanie einer Gottheit, welche Herrscher und Musik verbindet (Astarte/Anat/Aschera?; Albright 1956, 89-91) und durch die Fruchtbarkeits-/Geschlechtslebenssymbolik (Fest-Sex-Musik) des Siegesfests, den Marzeach-Kult des phönizischen, punischen und israelitisch-judäischen Milieus darstellt. Das Marzeach-Ritual ist laut Greenfield 1974 in Am 6,4-7 wiedergegeben und erreicht seine klassische Form zur Zeit Assurbanipals.

Das Instrument – eine neunsaitige unsymmetrische Leier – wurde in der Literatur vielfach als Illustration wiedergegeben und auch diskutiert (Hickmann 1960b; Stauder 1961a, 37; Aign 1963, 315; Sendrey 1969a, 66; Kilmer et al. 1976; Werner 1980, 621); es scheinen aber noch Interpretationsunklarheiten zu bestehen: so bieten Kilmer et al. 1976, 22, eine ganz unmögliche Rekonstruktion an, nach der das Instrument überhaupt nicht funktionieren kann, da – wie man es auf dem Bild sieht – die Saiten direkt vom Schallkörper aufsteigen. Die Leierspielerin ist hier aber von der linken Seite abgebildet, so dass das Instrument mit der Rückseite dem Zuschauer zugewendet ist und man die über den Schallkörper zum Steg herübergezogenen Saiten nicht sehen kann. (Derartige Fehlrepräsentationen sind öfters zu sehen, s. z. B. Rashid 1948, Abb. 150). Man sieht hier die linke Hand der Spielerin, die die Saiten dämpft; daher ist es auch kein

Wunder, dass kein Plektrum zu sehen ist (Stauder 1961a, 38, sieht im Spiel ohne Plektrum eine "Merkwürdigkeit"). Das Interessanteste an dieser Leierspielerin ist aber nicht das Instrument, das in thebanischen Grabmalereien viele Parallelen hat (ANEP, Abb. 208; Hickmann 1961a, Abb. 8, Sachs 1965, Abb. 125), sondern die neuartige Haltung, auf die schon Stauder hinwies (Stauder 1961a, 38). Diese Haltung mit dem unter dem linken Arm eingeklemmten Schallkörper scheint kanaanäischen Ursprungs zu sein. Sie findet sich nicht in den bekannten ägyptischen Belegen, und im Zweistromland taucht sie erst 400-500 Jahre später, gegen Ende der neuassyrischen, bzw. zu Beginn der neubabylonischen Zeit auf (Rashid 1984, Abb. 142, 145, 148, 150). Bezeichnenderweise ist der früheste Beleg dort das bekannte Alabasterrelief Sanheribs aus Ninive mit den drei semitischen, wahrscheinlich jüdischen Leierspielern aus Lachisch (s. **Abb. IV/3-2**). Diese Leierhaltung konnte also durch diesen Kontakt aus Kanaan nach dem Nordosten gekommen sein, und daher kann diese Eigenart kaum mesopotamisch sein. Ein anderer lokaler kanaanäischer Zug der Megiddo-Szene scheint der Gebrauch der Leier als Solo- oder Begleitinstrument einer Priestersängerin zu sein: dieser Leiertyp wurde bis dahin in Ägypten lediglich im Instrumentalensemble gebraucht (Hickmann 1960b, 525), wie es auch später in Assyrien der Fall war (Rashid 1984, Abb. 145, 148, 149).

Die beschriebenen Elfenbeingravierungen sind künstlerisch hochrangige Erzeugnisse, die zu der elitären Kunstproduktion ihrer Zeit gehören. Beide stellen die obere Schicht der ägyptisierten kanaanäischen Gesellschaft dar und gehören als Kunstwerke sowohl thematisch wie auch funktionell zu diesem Teil der Gesellschaft. Daraus folgt auch die sozial-ästhetische Zugehörigkeit der dargestellten Musikaktivitäten, Musiker und Musikinstrumente. Die beiden Darstellungen geben uns eine Vorstellung von zwei unterschiedlichen Musikkontexten, die von raffinierter erotisch-dekadenter Hofatmosphäre bis zum institutionalisierten Herrscherkult reichen. Parallel zum ikonographischen Wechsel von "nackter Göttin" zu thronender oder kämpferischer männlicher Gottheit im Kultleben (s. Keel/Uehlinger 1998, 109), verschiebt sich auch im Alltagsleben der Aristokratie die Musik von der Natur- und Kultzyklus-Funktion zu der Herrscherzeremonie-Funktion.

## 5. TONRASSEL – MASSENMUSIK – MASSENKULT – MASSENKULTUR

Die beständige Tradition der nahöstlichen und möglicherweise auch weltweiten Klangwelt scheint die der kultischen Geräusch-Idiophone zu sein. Diese gehörten in der Bronzezeit zu den meist verbreiteten Klang-

geräten, genau wie wir sie in AIP vom Neolithikum an kennen (s. Kap. II/1) und wie sie in bedeutendem Masse noch heute in verschiedenen Teilen der Welt, Israel eingeschlossen (z. B. das äthiopische Sistrum *ṣanāṣel*), ausschliesslich bei liturgischer Musik im Gebrauch sind (**Abb. III/5-1**). Bemerkenswert für das äthiopische Sistrum sind die U-Form, dem sumerischen, nicht aber ägyptischen Sistrum verwandt, und der Name *ṣanāṣel* aus dem Hebräischen *ṣlṣl* = klingen, Klang, auch Klanggerät (s. Kap. I/5C u. III/6). Die Idiophone bieten ein andauerndes Beispiel des "Ungleichzeitigen im Gleichzeitigen" (s. Kap. I/2) in der Bronze- und Eisenzeit AIPs und bilden einen Brückenschlag über die beiden Perioden.

Die Idiophone der Bronze- und Eisenzeit verbinden eine heute kaum noch fassbare Diversität von Typen mit historisch beharrlicher Form- und Funktionstradition. Wie zuvor wurde ein grosser Teil der Schmuckgegenstände als Klanggeräte gebraucht, andererseits finden wir den "singenden Stein" (D. 1,2 m), der unlängst von Anati im Negev gefunden wurde und der Mittelbronzezeit zugerechnet wird (**Abb. III/5-2**; Anati 1986, Abb. 174-5; die Chronologie dieser Lithophone ist oft problematisch; für letzte Forschungen s. in *Archaeologia musicalis*, 1/1988).

Die in AIP archäologisch häufig belegten Gefässrasseln aus Ton (auf der Töpferscheibe oder von Hand geformt) haben sich in grosser Zahl erhalten. Es sind über 70 intakte Exemplare mit gesicherter Herkunft aus einem Zeitraum von mehr als 1500 Jahren bekannt. Es gibt kein greifbares Beweismaterial für die Belegung der Tonrassel um 3000 v. Chr., wie Bayer 1964, 21, behauptet; andererseits ist 1000 v. Chr. für die frühesten Exemplare (Marcuse 1975, 80) viel zu spät. Bei den Tonrasseln aus AIP handelt es sich zum grössten Teil um geometrisch geformte Rasseln, wobei die "Spulen-Form" (**Abb. III/5-3**, L. 6-11 cm, D. 4-7 cm) dominiert (etwa 60%). Andere Formen haben einen Griff für die Hand (**Abb. III/5-4** u. **III/5-5**) oder eine Öse (**Abb. III/5-4c**), bei der es sich wahrscheinlich um eine Aufhängevorrichtungen handelt. Zoomorphe (**Abb. III/5-6**) und anthropomorphe (**Abb. III/5-7**) Formen sind Einzelfälle. Die vermeintliche Gravidenflasche (vgl. Keel/Uehlinger 1998, 120, Abb. 127b) ist eine gynaiomorphe Rassel. Die hohle Tonfigur ist geschlossen und enthält kleine Tonkörnchen oder Steinchen.

Obwohl fast identische Formen über grosse Zeiträume zu finden sind, gehören Rasseln mit Handöse konsequent zur Bronzezeit; die "Spulen-Form" dagegen scheint sich landesweit erst in der Eisenzeit durchgesetzt zu haben (MM 98.708, IAA 36.1601, JM 241.68 u. a.); gewisse Formen, z. B. die "Doppelkissen-Form" (**Abb. III/5-8**), erscheinen ausschliesslich in der Bronzezeit und in entlegenen Ausgrabungen, andere dagegen, wie die "Vogelform" (**Abb. III/5-9, 10a-b**) oder "Frauengestalt" (**Abb. III/5-7**),



scheinen auf lokale Werkstätten mit begrenztem Einzugsgebiet zurückzugehen. Einige grob gearbeitete Tierformen (**Abb. III/5-6**) sind höchstwahrscheinlich spätbronzezeitlich. Nur einzelne Exemplare – und gerade nicht die ältesten (Loud 1948, Taf. 255:5) – scheinen durch ihre fruchtähnliche Form Sachs' (1965, 27) Theorie der Abstammung der Rassel von der getrockneten Frucht zu unterstützen (**Abb. III/5-11**).

Bei einigen Tonrasseln unbestimmter Provenienz kann man, aufgrund der Identität mit Rasseln aus regulären Ausgrabungen, die Herkunft mit Bestimmtheit feststellen. So stammt z. B. die im Eretz Israel Museum (Tel Aviv, MHP 62460; **Abb. III/5-10**) aufbewahrte Rassel unbekannter Herkunft in Eulenform zweifellos aus einer Werkstatt im jüdisch-philistäischen Grenzgebiet Geser – Tell el-Hasi. Dort wurden in kontrollierten Ausgrabungen Fragmente von Rasseln in Eulenform gefunden (Bliss 1898, 86; IAA 74-262). Auffallend ist die Ähnlichkeit des Materials, der Farbe und der künstlerisch-stilistischen Form bei einigen Rasselgruppen, die aus einer bestimmten Siedlung, bzw. von einer archäologischen Stätte stammen (z. B. Aschdod, IAA 60-1031, 63-2166 u. 68-1090; Megiddo OIA 18924 u. 18362; Samaria, HUA1 4217, 3533, 3536 u. 3532). Diese Merkmale bestätigen ihre Herkunft aus einer lokalen Werkstatt bzw. von der Hand eines lokalen Meisters.

Zu den seltenen, aber höchst bedeutsamen Formen gehört die Glockenform. Eine Tonrassel dieser Form wurde in den Hazor-Ausgrabungen der Eisenzeit II gefunden (**Abb. III/5-12**). Diese Rassel bietet uns eine klare Bestätigung der Glockenform in der Traditionskontinuität der Ton- und Metallidiophone. Gegen Ende der Eisenzeit verschwinden die Tonrasseln; ihre Funktion übernehmen teilweise die Metall-Schellen und -Glocken, die vom 7.-6. Jh. v. Chr. an in Gebrauch kommen (s. Kap. V/1).

Die Kultfunktion der Tonrasseln AIPs ist durchwegs anerkannt (May 1935, 25-26; McCown 1947, 273; Tufnell 1953, 376; Albright 1943, 142; Hickmann 1963, 10f; Rashid 1984, 100). Die häufigsten Fundorte – Kult- und Grabstätten – dienen als Beweis dafür. Dieses wird auch durch die Identität von Rasselform und Kultgegenstand bestätigt. Das rasselähnliche Gefäß (in der für AIP besonders charakteristischen Spulenform) auf dem Kopf eines Idol-Terrakotta-Unikats, das von Itzhaq Beit-Arieh (**Abb. III/5-13**, IAA 87.117) in der edomitischen Kultstätte Qitmit im Negev (7. Jh. v. Chr.) ausgegraben wurde (Beit-Arieh 1987, 32), ist der beste Beweis für die kultische Funktion der Spul-Rassel bis in die späte Eisenzeit. Der charakteristische Kopf mit drei Hörnern, auffallend grossen Augen und grosser Nase, Lockenhaar und geheimnisvollem Lächeln war möglicherweise selber ein Teil der Rassel – er ist hohl und weist am Hals eventuell einen Anschluss zu einem Handgriff auf. Unvermeidlich ist hier der Vergleich

mit den Hathor-Figuren und Hathor-Sistren (s. Kap. III/3), die auch mit ihrem idiomatischem Klanggerät auf dem Kopf erscheinen und deren Symbolismus im Musikgerät selber besteht.

Die Sachs-Hickmann'sche Theorie der "Degradierung" der Rassel vom Kultgerät zum Kinderspielzeug (Sachs 1940, 121; Hickmann 1963, 9f) wurde von Batja Bayer (Bayer 1963, 12) aufgrund der Fundorte (Tempel-Grab-Haus) für AIP akzeptiert, scheint aber nicht haltbar: noch in der Eisenzeit III findet man Tonrasseln in Gräbern (IAA 33.2058, P440 u. a.).

Man kann mit Sicherheit annehmen, dass die Tonrassel in AIP ein ausgesprochen autochthones Kunst- und Klanggerät war. Sie unterscheidet sich deutlich von allen bekannten Rasseltypen, einschliesslich jener, die aus den nahestehenden Nachbarländern – Ägypten, Babylon, Syrien und Zypern – stammen (s. Rashid 1984, Abb. 97-104; Hickmann 1949a, Taf. XLI-XLIII). Von besonderer Bedeutung ist hier die schon erwähnte autochthone Spulenform sowie ihre stufenweise Verbreitung im Land:

PERIODE	SPULENFORM	ANDERE	TOTAL FORMEN
MBZ	2	4	6
SBZ	6	12	18
EZ I	5	4	9
EZ II	33	5	38
TOTAL	46	25	71

Obwohl die Zahl der Funde in den verschiedenen Perioden ungleichmässig ist, kann man ganz klar den Aufstieg der Spulenform zur dominanten Form beobachten. Die Verbreitung dieser Form scheint im Zusammenhang mit der Produktionsweise der Rassel zu stehen: alle andere Formen beanspruchen in einer oder der anderen Weise Handarbeit, während bei der Spulenform ganz eindeutig die vollständige Herstellung auf der Töpferscheibe möglich war. Diese "Industrialisierung" steht auch in direktem Zusammenhang mit dem anwachsenden Gebrauch dieser Klanggeräte (s. TOTAL der angeführten Tabelle) und entspricht ihrer Massenfunktion in der Zeit der Etablierung des israelitisch/judäischen Staates.

Die enorme Zahl der Funde und die mehr oder weniger regelmässige Streuung der Tonrassel über das ganze Gebiet AIPs kann nicht nur mit der Dauerhaftigkeit des Materials dieser Geräte erklärt werden. Die Tonrassel wurde von breiten Bevölkerungsschichten im Lande gebraucht. Sie war ei-

nes der populärsten Kunst- und Kultgeräte. Dank ihrer kleinen Ausmasse und ihrem verhältnismässig einfachen Herstellungsprozess waren die Tonrasseln ein billiges, leicht zugängliches Produkt. Dieses machte sie zu einem ausgesprochenen Massenprodukt des Musik-, Kult- und Kulturlebens.

Die Frage nach der ethnischen bzw. religiösen Zugehörigkeit der Tonrassel scheint angesichts ihrer grossen Verbreitung überflüssig: in der Bronze- und Eisenzeit war die Tonrassel eine synkretistische, bzw. pluralistische kultische Erscheinung. Wie die grosse Herstellungszahl der Tonrassel zeigt, hat dieses Klanggerät auch im Kult Israels und Judas einen wichtigen Anteil gehabt, obwohl es auf einen starken Widerstand des israelitisch/jüdischen Religionsestablishments stiess. Es wird nur ein hebräischer Name für die Rassel vorgeschlagen – *mēnaʿanim* – (2 Sam 6,5; Bayer 1964), der auch für das Sistrum in Anspruch genommen wird (Kolari 1947, 20; Sendrey 1969b, 384) – von *noʿa* "bewegen, schütteln". E. Werner (1980, 617) meint, das Wort gelte für jedes Schüttelidiophon. Überraschend ist in jedem Fall die nur einmalige Erwähnung der *mēnaʿanim* im AT, die der Überfülle der archäologischen Funde nicht entspricht (s. Kap. I/5). Liegt hier vielleicht ein Hinweis auf die Unerwünschtheit dieses Klanggeräts kanaanäischer Abstammung vor?

Der Kontext von 2 Sam 6,5 verleiht dem Begriff eine gewisse Ambivalenz. David und ganz Israel tanzen nicht im direkten Sinn des Wortes "mit aller Macht im Reigen zum Lied", wie die Übersetzungen lauten, sondern *mēsahqim*). Dieses Wort, das mit "spielen" übersetzt wird, ist ein vieldeutiger Begriff, der konkret "Spiel" im direkten Sinn, als Gesang, Tanz, Instrumentenspiel, Mimenposse, Maskenzug – nicht ohne erotische Untertöne und Rauschzustände aller Art – bezeichnen kann (Sendrey 1969b, 417; Sachs 1933, 98; auch in anderen Sprachen enthält das Wort "spielen", "play", erotische Elemente; s. Keel 1974, 44f). Neben *kinnor* und *nevel* sind zusätzlich in bezeichnender Weise *ʿasey brošim* (Klappern?), *tuppim* (Trommeln), *mēnaʿanim* (Schüttelidiophone) und *šelšelim* (Becken?) genannt – alles Instrumente, die ekstatisch orgiastische Erlebnisse fördern können. Auch die hier genannten *šelšelim* statt der späteren (1 Chr 13,8) *mēsyltayim* sind signifikant (s. weiter unten). In der viel jüngeren Parallelstelle 1 Chr 13,8 ist der heidnische Rausch verschwunden; die Klappern und Schüttelidiophone sind ausgeschlossen; neben den Chordophonen begleiten die Tanzenden (*mēsahqim*) jetzt Gesang (*širim*), Trommeln (*tuppim*), Becken (*mēsyltayim*) und Trompeten (*ḥašōšerot*) – eine geordnete feierliche liturgische Zeremonie der Einweihung hat den orgiastischen Umzug ersetzt.

## 6. DAS BRONZEBECKEN: INSTRUMENT DER PRIESTER?

Neben den Tonrasseln ist das Bronzebecken das für AIP archäologisch am häufigsten belegte Musikinstrument. Mindestens 28 Becken wurden (einzeln oder paarweise) an 14 Orten gefunden. Ähnlich der Tonrassel kann auch dieses Instrument als Element der Kontinuität zwischen der kanaanäischen und der israelitischen Kultur betrachtet werden, wobei die Kontinuität hier sogar bis in die hellenistische Zeit hinein reicht (Blades 1974, 167-9). Der archäologische Befund weist allerdings eine rätselhafte Lücke auf: die völlige Abwesenheit von Belegen für die babylonisch-persische Zeit; auch die fünf Paare, die der Eisenzeit angehören, werden in die früheste Periode dieser Zeit (12.-11. Jh. v. Chr.) datiert und stammen aus Gebieten (Megiddo), die erst spät in das Königreich Israel einbezogen wurden. Soll das bedeuten, dass die bis jetzt vorherrschende Meinung über die Becken als Hauptinstrument des Gottesdienstes zur Zeit des ersten Tempels (Sachs 1940, 121-3; Kolari 1947, 21-3; Sendrey 1969b, 375-81; Stern E. 1984, 23; EJ 12,564; Bayer 1968b, 767; Werner 1980, 618; Keel 1972, 318) zu bezweifeln ist? Auch in den Texten des AT erscheint das Wort *m<sup>e</sup>syltayim* die anerkannte Bezeichnung für Becken – eine genau wie das Instrument selber nur in Paarform gebrauchte onomatopoetische Wortbildung von *šll* hebr. u. arab. "klingen, klirren" – erst in den Büchern der persisch-hellenistischen Zeit (je einmal in Esra 3,10 und Neh 12,27 und elfmal in den Chronikbüchern) und ist mit den wichtigsten Kultereignissen verbunden als ein Instrument hohen kultischen Ranges, das Instrument der Leviten, der Musiker der Psalmen, hauptsächlich der Asafiten (Esra 3,10; 1 Chr 16,5), das niemals in Frauenhänden erscheint.

Vor den Büchern der persisch-hellenistischen Zeit wurde anscheinend nur das Wort *šeš<sup>e</sup>lim* (eine ähnliche Wortbildung wie *m<sup>e</sup>syltayim*, nur im Plural) gebraucht (2 Sam 6,5, Ps 150,5), obwohl *m<sup>e</sup>syltayim* schon in ugaritischen Texten des 14. Jh. v. Chr. erscheinen (s. weiter unten). In 1 Chr 13,8, wo die Ereignisse von 2 Sam 6,5 wiedergegeben sind, wurden redaktionelle Änderungen vorgenommen (auf diese Differenz wies schon Avenary 1966, 24, hin, ohne jedoch eine Interpretation zu bieten); u. a. finden wir jetzt *m<sup>e</sup>syltayim* statt *šeš<sup>e</sup>lim*. Es scheint, dass die Autoren der persisch-hellenistischen Zeit es vermeiden wollten, das Wort *šeš<sup>e</sup>lim* zu erwähnen, das zum kanaanäischen Götzenkult gehörte. Wir müssen annehmen, dass in der nachexilischen Zeit, als die Legende der ersten Tempelzeit kanonisiert wurde, die *m<sup>e</sup>syltayim* als mythologisiertes Element, als Wunschrealität der Glorie der Zeit des ersten Tempels, in den Text aufgenommen wurden. Die Möglichkeit nachträglicher Einbeziehung der

*m<sup>e</sup>syltayim* in die Beschreibung des Gottesdienstes des ersten Tempels ohne Realitätsbezug soll nicht ausgeschlossen werden.

Die Becken (ob *šeš<sup>e</sup>lim* oder *m<sup>e</sup>syltayim*) im Kontext von 2 Sam 6,5 können aber keineswegs als "Volksmusikinstrumente" (Seidel 1989, 78) interpretiert werden; noch bedenklicher ist die "nichtkultische Verwendung der Zimbeln", die "sich aus den archäologischen Belegen der Eisenzeit II erschliessen" (ebd.), da solche Belege einfach nicht existieren; allein schon wegen ihrer aufwendigen Herstellung und dem teuren Material konnten die Bronzebecken nicht simple Volks- oder Masseninstrumente sein. Die in 2 Sam 6,5 geschilderten Ereignisse hatten zweifellos einen kultischen Charakter, wenn auch nicht unbedingt im Sinn des kanonisierten jüdischen Glaubens der Autoren des Chronistischen Geschichtswerks.

Im zweiten Tempel soll es nur ein Becken gegeben haben (M Tamid 6,3), und zwar als Signalinstrument; die Herstellung oder die Reparatur des Beckens war den Israeliten aber nicht bekannt (TB 'Arakhin 10b).

Becken wurden in zwei Grössen gefunden (die grössere Form, **Abb. III/6-1**, D. 7-12 cm, z. B. Abu Hawam IAA 34.241, Hazor HM g1561, Megiddo IAA 36.1986 u. Tel Batasch HUA1 3742; und kleiner, **Abb. III/6-2**, D. 3-7 cm, z. B. Bet-Schean IAA M914, M915 u. M948, Megiddo OIA 18352a-c). Sachs 1940, 122, bezieht die zwei Ausdrücke in Ps 150,5 (*šeš<sup>e</sup>le šama<sup>c</sup>* und *šeš<sup>e</sup>le t<sup>e</sup>ru<sup>c</sup>ah*) auf die kleine und die grosse Form von Becken.

Ihre Form änderte sich im Laufe der Zeit nicht wesentlich. Eine runde Scheibe wurde in der Mitte mehr oder weniger stark gewölbt und im Zentrum mit einem Loch für einen Metallstift versehen, der zur Befestigung eines Handgriffs aus Leder oder Stoff diente (**Abb. III/6-1**). Die bronzezeitlichen Becken hatten anscheinend einen sehr hellen und klaren Klang von bestimmter Höhe: noch heute geben die gut erhaltenen und restaurierten Exemplare einen exakten breitklingenden Ton (z. B. die Hazor-Becken g1516 – e<sup>2</sup>, die Aschkelon-Becken I108 a-b – es<sup>4</sup>).

Aus derselben Zeit (Spätbronzezeit bzw. frühe Eisenzeit), aus der der grösste Teil der palästinischen Funde stammen, stammen auch ähnliche einzelne Becken aus Ugarit (Caubet 1987, 740, Fig. 5). Vor dieser Zeit sind Becken nur in mesopotamischen ikonographischen Quellen belegt, und das in sehr geringer Zahl (Rashid 1984, 72, Abb. 51 u. 56); diese scheinen aber von anderem Typ zu sein und sind beträchtlich grösseren Ausmasses (etwa 20-25 cm Durchmesser). Also können die spätbronzezeitlichen Becken in ihrer lokalen Eigenart als früheste erhaltene Tellerbecken in Vorderasien betrachtet werden (in Mesopotamien erscheinen sie im 9.-8. Jh. v. Chr., und in Ägypten im 8. Jh. v. Chr.; ebd.,

110; Hickmann 1961a, 104; Hickmann 1949, 32-7). Bemerkenswert aber ist, dass zu dieser Zeit, in der die kanaanäischen Becken erscheinen, auch die frühesten Belege für das Wort *msltym* zu finden sind, so in einem mythischen Text, aus Ugarit, der ein Bankett Baʿals beschreibt (KTU 1.3: I 19) und in Ras Schamra 24.252, wo *msltym* zusammen mit *knr*, *tp* und *ḏb* das Singen und Spielen eines Rapiḥu, Königs der Ewigkeit, in einem Preislied in der Art von Ps 150 begleiten (Caubet 1987, 734; s. auch Kap. I/5).

## 7. DER MEGIDDO-FLÖTENTYP

Eine Ein- oder Zweiton-Flöte (**Abb. III/7-1**, Megiddo IAA 39.680, L. 7,7 cm), die wahrscheinlich als Lock- oder Kommunikations-Pfeife gebraucht wurde, kam bei den Ausgrabungen in Megiddo (Loud 1948, Taf. 286:1) auf dem Boden eines Gebäudes der Schicht XVII (erste Hälfte des 3. Jt. v. Chr.) zum Vorschein. Solche Pfeifen – kleine Loch- und schrillklingende Eintonflöten – aus Vogel- oder Ziegenknochen (L. 7 - 12 cm, D. 0,8-1,5 cm) mit einem mehr oder weniger in der Mitte eingeschnittenem Loch (D. 0,5-1,9 cm) sind im Gebiet AIPs für eine Zeitspanne von mehr als 2000 Jahren belegt. Die fein polierte und, im Gegensatz zu den späteren Funden, nicht ornamentierte Pfeife ergab bei einem Test schrille Töne: am Ende angeblasen ein d<sup>'''</sup>, mit geschlossenem Seitenloch ein a<sup>'''</sup>; auch ein schneller Quarten-Triller war möglich. Als Querpfeife angeblasen, erklang d<sup>'''</sup> (Die Tonerzeugung wurde im Januar 1987 in Jerusalem von Dr. Roni Reich ausgeführt; andere Pfeifen wurden von A. Yadin geblasen. Beiden Kollegen bin ich zutiefst verbunden). Diese Megiddo-Pfeife dürfen wir zu den frühesten intakten archäologischen Blasinstrumenten im Nahen Osten zählen. (Die Tepe Gawra-Flöten [Tobler 1950, 215; Rashid 1984, 46] müssen noch als Blasinstrumente bestätigt werden: die weltweit in Ausstellungen mehrfach als natufischer Fund [MAW, Nr. 114] vorgestellte Knochenflöte aus Kabara [Karmel] hat sich, nach einer von Prof. I Karmi [Weitzman Institute, Rechovot, Israel] und Prof. W. Woelfli [ETH Zürich] durchgeführten C-14-Analyse, als ein aus dem 17.-18. Jh. n. Chr. (!) stammender Gegenstand erwiesen. (Ich danke beiden Wissenschaftlern für die lebenswürdige Hilfe.)

Elf Pfeifen des Megiddotyps wurden in AIP gefunden (Tell Bet-Mirsim, 1200-1000 v. Chr.; IAA I.4944; Bet-Schean, 1120-1100 v. Chr., PANAM 29-105-284; Tell Afeka, 10. Jh. v. Chr., TAUAI EE; Beerscheba, 8.-7. Jh. v. Chr., TAUAI EE, u. a.). Der jüngste Fund aus dieser Artefakt-Gruppe (**Abb. III/7-2**) ist die En-Gedi-Pfeife (IAA 67-487; 630-586 v. Chr., Mazar/Dothan 1966, 36, Taf. xxvi, Fig. 24:11). Sie stammt aus den späten

Jahren des Königreiches Juda, gehört aber zu derselben aus kanaanäischer Zeit stammenden Tradition und zu demselben Flötentyp wie die Megiddo-Pfeife. Am Ende angeblasen, ergab die En-Gedi-Pfeife den Ton a", an der Seite h". Die Pfeife wurde in einem Arbeitsbezirk gefunden, in dem das Parfüm Opolbalsamon hergestellt wurde (ebd., 36). In diesem berühmten Betrieb waren hauptsächlich Frauen beschäftigt. Das charakteristische Ornament, das diese Klanggeräte seit Jahrhunderten aufweisen, erscheint auch auf der En-Gedi-Pfeife, und zwar in seiner vollkommensten Form. Zu dieser Zeit diente dieser Pfeifen-Typ wahrscheinlich als Kinderpfeife oder Amulett. Einen eindeutigen Hinweis auf die Funktion dieser Pfeifen gibt es bis heute nicht.

Das aramäische Wort *mašroqi* bzw. determiniert *mašroqita* 'Pfeife' von der Wurzel *šrq* "pfeifen, zischen" ist der einzige biblische Terminus, der zur Bezeichnung unseres Flötentyps geeignet ist. Er erscheint im AT nur in Dan 3,5, 7, 10 und 15 und impliziert dort dem Kontext nach ein für die Israeliten fremdes Instrument (s. Kap. I/6). Der Talmud verbindet diesen Terminus mit dem Wort *šarkukita* (akkadisch) und erläutert: "es ist ein hohles Instrument, das die Hirten gebrauchen, um die Tiere zusammenzurufen" (TJ Kidduschim 60b). Samuel Krauss ist eindeutig für die Flöten- oder Syrinx-Interpretation (1910/12, II, 527 und III, 88), die in gewissem Masse auch vom Bibeltext unterstützt wird, in welchem der Ausdruck *šriqot* <sup>a</sup>*darim* (Flötenspiel/Flötensignal beim Herdehüten/Hüten) erscheint (Ri 5,16). Eine vergleichende ethnische Parallele zu Knochenpfeifen mit ähnlicher Funktion ist in Skandinavien zu finden, wo solche Pfeifen von Fischern und Jägern noch heute gebraucht werden (Lund 1987, 22).

Die Megiddo-Flötengruppe (L. 7-12 cm; Aufschnitt nahe zur Mitte des Rohres; kein Kern; am Ende oder an der Seite anzublasen) wird in der klassischen organologischen Literatur nicht erwähnt (Sachs 1965; Marcuse 1975; Diagram 1976) oder nur am Rand, zusammen mit Falangenpfeifen, vorgestellt (Megaw 1960, 6-7). Die einzig mögliche historische Parallele gehört in das mitteleuropäische Neolithikum (Seewald 1934, Taf. II:12; Häusler 1960, 324-325, Taf. II. II:12): ein 6 cm langes Röhrchen mit zentralem Seitenloch wurde in Ungarn gefunden (Roska 1927, 280, Abb. 174:4); seine akustischen Möglichkeiten wurden aber nicht geprüft. Andere Röhrchen oder Knochen-Fragmente, die in verschiedenen Ausgrabungen des Mittelmeerraums auftauchen (s. Häusler 1960, Taf. IV:1-7), können aufgrund ihres Zustandes nicht als Aerophone identifiziert werden. Es besteht auch kein Grund, einige Funde aus Ai oder Megiddo als solche zu identifizieren (ebd., Taf. IV:4-5; Marquet-Krause 1949, Nr. 1533, u. a.).

Prausnitz' Hypothese einer kykladischen Provenienz der Knochen-Röhrchen scheint plausibel zu sein (Prausnitz 1955, 22), besonders, wenn

wir an die möglichen Kontakte AIPs zu den Kykladen denken (vgl. die Ähnlichkeit der Megiddo- und der kykladischen Harfen, s. Kap. II/2B).

Zwei Umstände sollen aber bei der Betrachtung des Megiddo-Typs nicht ausser Acht gelassen werden: a) die Jahrtausende anhaltende Form (die Ornamentation mit einbegriffen) und b) die verhältnismässig grosse Zahl der Funde (zehn) dieser Klanggeräte. Beides zeugt von der Verbreitung dieses Aerophon-Typs im Gebiet AIPs. Es wurden hier keine andere Knochen-Aerophone gefunden, weder in der Steinzeit, noch in der Bronzezeit. Das Ornament, das, wie schon erwähnt, für diese Pfeife bezeichnend war, erscheint erst in der Eisenzeit und ändert sich danach nicht mehr. Alles scheint auf eine zählebige lokale Kulturtradition dieser Klanggeräte in AIP hinzuweisen, die in einer multifunktionellen Form (Herbeilocken, Kommunikation, Amulett, Kinderspielzeug) existierten. Die Megiddo-Typ-Pfeifen sind ein weiteres Beispiel der langfristigen organologischen Traditionen, die in andauernder Kontinuität über etliche historische Perioden hinweg bestanden und einen Lokalcharakter repräsentierten.



## Kapitel IV

### Die Eisenzeit

#### 1. TROMMELSPIELERINNEN IN ISRAEL UND JUDA UND DEN BENACHBARTEN REGIONEN

Alle bereits erwähnten Belege für die Trommel aus früheren Perioden waren Einzelercheinungen und weder hinsichtlich ihrer Chronologie (Felsritzereien) noch hinsichtlich ihrer Interpretation und ihres autochthonen Charakters ganz eindeutig (s. Kap. II/2a und Kap. III/1). Funde des Instruments selber sind auch in der Eisenzeit kaum nachweisbar. Die einzigen Möglichkeiten, Artefakte als Trommeln zu deuten, bieten Tonringe (D. etwa 15-30 cm.), die seit der Bronzezeit und auch weiterhin vorkommen und von Archäologen als Stützen für Vorratskrüge gedeutet werden (Lamon/Shipton 1939, Taf. 63:5,9,11,15; u. 154:12; Shiloh 1984, Taf. 30:2). Solche Ringe konnten aber auch als Trommel-Rahmen dienen. Ein anderer Fund, der als Trommel in Frage kommt, ist ein kleines zylindrisches Tonfragment aus Abu Hawam (**Abb. IV/1-1**, IAA 34.366, H. 13 cm, D. 5,5 cm, um 1000 v. Chr.), das in einem Tempel in Schicht III/IV zum Vorschein kam. Die Perforierungen in dem oberen und unteren Rand des Tonrahmens sind für die Fellschnürung geeignet und geben Grund zu einer Doppeltrommel-Interpretation, obwohl die kleinen Ausmasse des Gegenstands zwingen, bei der Identifikation des Fundes vorsichtig zu sein (ich verdanke den Hinweis auf dieses Artefakt Dr. Jacqueline Balensi, EBAF, Jerusalem).

In der Eisenzeit erscheint nun zum ersten Mal ein fortan für AIP sehr häufiger ikonographischer Topos, der mit Musik verbunden ist: Terrakottafiguren und Reliefs, die eine Frauengestalt mit runder Rahmentrommel darstellen. Dieses Massenvorkommen von Trommlerinnen ist von entscheidender Bedeutung. Es weist auf eine neue Lebensform des Instruments hin und zeigt seine neue Stellung und Symbolik im Gesellschaftsbewusstsein an.

Die 55 Terrakotten, die Trommlerinnen darstellen oder als solche interpretiert werden, bilden zwei quantitativ ungleiche Gruppen: A. glockenförmige Figuren, eventuell in langer Kleidung dargestellt, ohne jeglichen traditionellen Frauenschmuck und mit perpendicular zur Brust gehaltener Trommel, und B. Reliefterrakotten nackter oder halbnackter Gestalten, meistens mit Kopfbedeckung oder Perücke, reichlich mit Schmuck ausge-

stattet, auch geschminkt, und mit flach gegen die linke Brust gehaltener Trommel.

A. Die *glockenförmigen Figuren* der ersten Gruppe – 14 an der Zahl – bilden einen nur kleinen Teil der mehr als 700 bisher gefundenen Tera-kotta-Figuren (Holland 1977, 126-7), etwa 15-25 cm hohe weibliche Gestalten. Mittels sehr verschiedener Techniken produziert – teilweise in Matrizen, teilweise auf der Töpferscheibe hergestellt, teilweise von Hand modelliert, hohl oder massiv – sind sie auch stilistisch verschiedenartig geprägt (Systematisierungsversuche aufgrund von Haartracht, Augenform, Händeposition wurden unternommen, Holland 1977; Engle 1979, Kletter 1996). Der grösste Teil stellt die als *dea nutrix*, Mutter-Göttin oder Aschera bezeichnete Frauengestalt dar, die mit beiden Händen üppige Brüste stützt (Pritchard 1943, 23-7); die anderen zeigen eine sitzende schwangere Frau (Culican 1969), oder eine Frau, die in den Händen ein Kind oder einen Vogel hält (Pritchard 1943, 22 Nr. 236).

Unsere 14 Trommlerinnen gehören zu den hohlen glockenförmigen Figuren – ein in AIP verhältnismässig wenig populärer Typ (Holland 1977, 127). Hauptsächlich in den Küstengebieten verbreitet, indiziert er "some peripheral cultural influence involving a non-Israelite group". Pritchard 1943 konnte noch keinen einzigen Fund dieser Figuren in seinen Type V (Figurine Holding Disk), oder VII (Pillar Figurine) aufnehmen. Die teilweise Erscheinung dieser Gruppe in transjordanischen Gebieten "is not easy to explain ... except via trade or independent development" (Holland 1977, 125). Die Verteilung unserer Trommlerin fügt sich dieser Tendenz genau ein: die datierten Exemplare von Achsib (**Abb. IV/1-2** u. **IV/1-3**; IAA 44.264, 44.53 u. 44.54; in Achsib wurden zwei weitere Figuren gefunden, s. Mazar E. 1993, 5), Schiqmona (**Abb. IV/1-4**; IAA 81-246), und anscheinend auch die drei Figuren unbekannter Herkunft (**Abb. IV/1-5**, IMJ 81.246, HM MC875 u. HSM 5755, Meyers C. 1987, Pl. 7; Ornan 1986, Nr. 10) gehören zum phönizischen Kulturkreis des Küstengebiets von AIP (Bayer 1963a, Nr. 18 u. 132, erwähnt nur zwei Achsib-Figuren, von denen die erste falsch als Beckenspielerin bezeichnet ist). Die aus Transjordanien und dem palästinischen Zentralgebiet stammenden Nebo- (**Abb. IV/1-6**, SBF M1072 u. M2001; Saller 1966, 258, Fig. 28:1-2) und Samaria- (**Abb. IV/1-7**, Crowfoot 1957, Pl. XI:8, 79; Crowfoot 1957, Pl. XI:8) Figuren zeigen Abweichungen vom klassischen Achsib-Schiqmona-Typ; die ersten, anscheinend ältesten Exemplare vom Nebo sind mit entblösstem Oberkörper dargestellt und nähern sich so der Masse der AIP-Säulenfiguren mit dem typisch jüdischen Topos (Engle 1979, 1) der "Frau, die ihre Brüste stützt", ein Beispiel des lokalen phönizisch-moabitisch-jüdischen Akkul-

turationsprozesses. Den phönizischen Einfluss auf die moabitische Kunst hob Homes-Fredericq 1987 hervor.

Oft wird die Gruppe der glockenförmigen Trommlerinnen-Figuren ausschliesslich mit Phönizien verbunden; die Behauptung, dass der "Ursprung der Gesamtgruppe in einer phönizischen Werkstatt zu suchen" sei (Weipert 1988, 630-631), scheint weit übertrieben, da man im besten Fall Verwandtschaft von einzelnen Artefakten finden kann, z. B. die benachbarten Funde von Schiqmona und Tyrus (Bikai 1978, Taf. 81:2). Auffallend ist die Ähnlichkeit der Schiqmona-Figur und der Figur von Amathus (8. Jh. v. Chr.) im Limassol District Museum (T. 276/253, Moscati 1988, Nr. 41). Eine typologische Analyse lässt folgern, dass die Limassol-Trommlerin mit ihren wichtigsten Charakterzügen – Glockenform, Haartracht, Trommelform und -haltung, Händeposition – zu der Shiqmona-Achsib-Gruppe gehört (s. **Abb. IV/2-4 u. 5**) und sich von allen anderen zyprischen Statuetten mit Diskus grundlegend unterscheidet.

Die Trommel wird bei den Figuren aus AIP beträchtlich niedriger und dem Körper näher gehalten als in den Nachbarländern – weder in Ägypten, noch in Mesopotamien oder Griechenland ist eine Haltung rechtwinklig zum Körper nachweisbar (vgl. Aign 1963, Abb. 30, 31, 33, 34; Hickmann 1961, Abb. 32, 71; Rashid 1984, Abb. 122, 149; Manniche 1975, Abb. 1, 2; Sachs 1965, Abb. 123). Eine ähnliche Haltung ist nur bei den zyprischen und nord-phönizischen Figuren zu finden (Contenau 1921, Fig. 106:g; Young/Young 1955, 217; Pritchard 1975, Abb. 41,6; 42,2; Chehab 1953/54, Taf. 1:4; Moscati 1988, Nm. 42 u. 43), die oft von einem "pseudo-ägyptischen" Stil geprägt sind (Perrot/Chapie 1885, Fig. 65). Diese letzteren zeigen aber, im Unterschied zu den Figuren aus AIP, eine steife Trommelhaltung, bei der das Instrument streng vertikal steht und die Hände meistens symmetrisch zu beiden Seiten an der Mitte der Membrane haften – eine Haltung, bei der das Trommelspiel praktisch unmöglich ist (oder sollen die zyprischen Figuren Becken-Spielerinnen darstellen? vgl. ausser den erwähnten Beispielen in den Sammlungen Israels MAW, Nr. 88; HUIA, Nm. 518-520, 523, 524; IAA P2817, P2823). Die Vielfältigkeit der sekundären Charakterzüge (bekleidet/halbnackt; Lockenhaar/Zöpfe; grosse/kleine Trommel) und des dominanten Hauptcharakteristikums, der Trommelhaltung, ist ein Beweis für den autochthonen Charakter dieser Figurengruppe aus AIP. Auch die Chronologie, obwohl nicht immer exakt, spricht für die Priorität der Trommlerinnen aus AIP: Die frühesten glockenförmigen Figuren der Trommlerinnen in AIP sind in das 11.-10. Jh. v. Chr. datiert (Berg Nebo), während die phönizischen erst im 8.-7. Jh. v. Chr. erscheinen. In den Fällen, wo die zyprischen Exemplare die Achsib-Schiqmona-Haltung wiedergeben, gehören sie zu einer viel späteren Zeit

(z. B. die Kamelarga-Figur aus dem 6. Jh. v. Chr., Caubet 1986, Fig. 3a). Daher kann man eher sagen, dass die nord-westliche phönizische Gruppe den Topos von der Gruppe aus AIP übernommen hatte, indem seine künstlerische Verkörperung vervollkommen wurde: Die typischen phönizischen Exemplare von Frauenfiguren, die in Achsib gefunden wurden, zeigen eine hervorragende technische Ausführung, eine auffallend ausführliche Behandlung der Details, verfeinerte Gesichtszüge, oft ein verborgenes Lächeln und raffinierte Kunstarbeit bei der Körperdarstellung (s. Figur einer schwangeren Frau, Achsib, IAA 58-314, THL, Abb. 88, und Trommlerin, **Abb. IV/1-8**, Herkunft unbekannt, Louvre, AO 25947) – all das fehlt bei den viel primitiveren und verhältnismässig grob gearbeiteten Figuren aus AIP. Die Migration des Topos verlief dem Anschein nach in westlicher Richtung.

Eine der Samaria-Figuren trägt einen Stirnschmuck – wahrscheinlich ein Phylakterion – und ist geschminkt (Winter 1983, 120; Barnett 1975, 149). Barnett sieht hier eine Verwandtschaft mit dem populären Topos "Frau am Fenster", der mit dem phönizischen Astarte-Kult verbunden ist, "the symbol of religious sacrifice of virginity", deren Priesterinnen "were mortal women whose duty was to grant the fruits of their love" (ebd.). Diesen Stirnschmuck soll Jeremia gemeint haben, als er Judäa angriff: "Du hast eine Hurenstirn" (Jer 3,3; ebd.; vgl. zum Ganzen Keel 1981, 193-212).

Die Trommel erscheint in beiden Fällen – bei der Nebo- und der Samaria-Figur – als Bestandteil der Fruchtbarkeits- und Geschlechtssymbolik, die für diese Figuren charakteristisch ist, und offensichtlich können auch die Achsib-Schizmona-Trommlerinnen nicht von diesem Bedeutungskomplex getrennt werden. Sie zeigen auch einige Spuren ägyptischen Einflusses, die sie diesem Symbolismus näherbringen: die Haartracht scheint bei einigen Figuren kaum natürlich, eher wie eine Perücke oder Kopfbedeckung (z. B. **Abb. IV/1-4**; Ornan 1986, 32); die schematische Kleidung scheint durchsichtige ägyptische Kleider musizierender Frauengestalten nachzuahmen (Hickmann 1961, Abb. 32 u. 61, Höhne 1965, Abb. 2). Es scheint, dass es sich auch hier um halb-sakrale/halb-weltliche Liebespriesterinnen handelt.

Die Synthese des Sakralen und Weltlichen tritt in den Trommlerinnen-Figuren aus AIP in demselben Masse zu Tage, wie das Leben selber in der Alten Welt eine Einheit der beiden Aspekte war. Unsere Figuren sind als Hausikonen oder Gegenstände von komplexer sakral-weltlicher und vielleicht ästhetischer Bedeutung, nicht aber als Gottheiten zu betrachten. Sie bieten uns ein mehr oder weniger treues Bild vom israelitischen Image der musizierenden Frau, "the human rather than divine identity of the woman" (Meyers C. 1987, 120; s. **Abb. IV/1-9**): Trommlerin beim Freudenfest, im

Frauenreigen (Ri 11,34), oder mit dem ganzen Volk (Gen 31,27), oder bei der Aufführung des "Siegesliedes" der Frauen (Ex 15,20; 1 Sam 18,6), und beim Festzug an der Spitze der Instrumentalisten und Instrumentalistinnen (Ps 68,26). Poethig 1985 sieht in dem "Siegeslied" mit Trommelbegleitung und Tanz in Frauenaufführung ein charakteristisches Genre der altisraelitischen Tradition. Die Behauptung, es handle sich hier nicht um eine reale Erscheinung, sondern um eine Gottheit ("not an earthly player but a goddess" [Bayer 1982a, 26]), ist kaum akzeptierbar.

Unsere Trommlerinnen halten das Instrument rechtwinklig vor sich, meistens etwas schräg, nah vor dem Körper und in Brusthöhe (**Abb. IV/6-8**). Dieses Rahmentrommelspiel, bei dem das Instrument vor der Brust gehalten wird und die eine Hand fast flach nahe der Mitte des Felles die stärkeren und tieferen Töne hervorruft, während die andere, die das Instrument hält, nur mit den Fingerspitzen am Rand der Membrane die stilleren und höheren erzeugt, ist eine für den Osten charakteristische Spielart, die heute noch in vielen Gebieten gepflegt wird (Buchner 1968, Abb. 168; Karamatov 1983, 17, NGD, 1, 535, Fig. 3). Man kann dabei zweierlei Haltungen – links- oder rechtshändig – beobachten (Buchner 1968, 169 u. 206; Vertkov 1975, Abb. 122 u. 163), und sogar eine Veränderung der Haltung während des Spiels (Interview mit Abu Aran, Jerusalem, Febr. 1987). In der Ikonographie der Alten Welt wird die Trommel fast immer mit der Linken gehalten (Rashid 1984, Abb. 95, 116, 118; Wegner 1963, Abb. 26; Fleischhauer 1964, Abb. 53).

Eine Besonderheit der Gestaltung der Trommel ist bei den meisten Figuren – vornehmlich bei den am sorgfältigsten gearbeiteten – die tief innen liegende Oberfläche der Membrane, die den Eindruck einer einfalligen Rahmentrommel ergibt. Diese Terrakotten stellen die weit verbreitete Theorie der Zweifelligkeit der vorderasiatischen Rahmentrommel in Frage (Nixdorff 1971, 158). Eine Spielweise, bei der die Membrane von der Innenseite geschlagen wurde, kann nicht ausgeschlossen werden, und es besteht auch die Möglichkeit, dass der Rahmen sich teilweise über dem Fell erhob, wie bei einigen heute bekannten Trommeltypen (Wegner 1963, Abb. 115).

Alles weist darauf hin, dass die Trommlerin-Figuren der lokalen Musik-, Kunst- und Glaubens-tradition AIPs entsprungen sind. Als Beweis dienen Artefakte des 11.-10. Jh.v. Chr., die eine neue Trommelhaltung und anscheinend auch eine neue Spielpraxis dokumentieren.

B. Die *Reliefterrakotten*, der zweite mit unserem Topos verbundene Artefakt-Typ einer Frauengestalt, der gleichzeitig mit den oben beschriebenen glockenförmigen Figuren in AIP erscheint, jedoch eine viel grössere

Verbreitung erlebte, unterscheiden sich merklich von der aus der Bronzezeit bekannten Plakettenform, die vollplastisch die Körperrumrisse nachbildet. Vierundvierzig dieser 10-18 cm hohen Terrakotten, die vom 12. bis zum 6. Jh. v. Chr. in AIP verbreitet waren, und für die eine Deutung als Trommlerin in Betracht kommt, sind bekannt. Sie gehören zu den zahlreichen Terakottaplaketten (etwa 300, Holland 1977, 125), die nackte oder halbnackte reich geschmückte Frauengestalten darstellen.

Unsere 44 Trommlerinnen werden oft als "Frauenfigur mit Scheibe in der Hand" oder "Frauenfigur mit Scheibe vor der Brust" bezeichnet und gehören zu den meist diskutierten Topoi der palästinischen Ikonographie. Pritchard stellte 1943 die erste Typologie dieser Funde auf und meinte damals zum Scheiben-Problem, es seien verschiedene Interpretationen bekannt, "as a tambourin, as a cake (die Kuchen/Brot-Opfer sind durch atl Texte, z. B. Jer 7,16-18; 44,19, belegt), as a drum, as a rattle in the shape of drums with serrated edges, as platter" (Pritchard 1943, Type V, 54). Seitdem aber scheint die Rahmentrommel-Theorie sich weitgehend durchgesetzt zu haben (Hartmann 1960, 41; Opificius, 1961, 207; Stauder 1965, Sp. 1740; Rimmer 1969, 23; Barrelet 1968, 238; Hillers 1970, 610; Keel 1976, 36; Dornemann 1983, 129; Werner 1980, 618; Chambon 1984, 73; Rashid 1984, 96 u. 106), obwohl Winter Zweifel äussert (Winter 1983, 263) und Schroer wie auch Bayer sie ablehnen (Schroer 1987, 278-281; Bayer 1963a, 36-37). Vor allem hat Amiran betont (1967, 99), die Haltung der Scheibe unterscheide sich von der bei den eindeutig identifizierten Trommelspielerinnen, und es könne sich so nicht um ein Tamburin handeln.

Die Reliefterrakotten bestätigen *grosso modo* "the cultural continuity between the Bronze Age and the beginning of the Iron Age before the pillarbased Type ... figurines became predominate" (Holland 1977, 125). Die Gruppe der Figuren mit Scheibe erscheint allerdings erst mit der Eisenzeit, ungefähr um dieselbe Zeit wie die Säulenfiguren der Trommlerinnen. Dieses gleichzeitige Erscheinen beider Formen unterstützt die Interpretation als Trommlerin. Ein zusätzliches Argument besteht darin, dass alle Relieffiguren ihre thematische Parallele in den Säulenfiguren haben, umgekehrt aber keine Säulen-Figur mit Kuchen/Brot bekannt ist. Obwohl die Reliefs in ganz AIP gefunden worden sind, liefern die phönizisch-philiistäischen Küstengebiete keine Belege, also gerade die Gebiete, die als Heimat der trommelnden Säulenfiguren betrachtet werden. Die grösste Konzentration der Relief-Funde, wie auch ihre ältesten Exemplare, kommen aus den Gebieten, wo der ägyptische Einfluss sich am längsten hielt (Megiddo, Bet-Schean, Transjordanien) – eine Tatsache, die vielleicht auf die ägyptische Herkunft der nackten Trommlerin hinweist. "Man weihe das

ganze Haus und bringe zwei Jungfrauen reinen Leibes ohne Körperhaar, Lockenperücken auf ihren Häuptern, runden Rahmentrommeln in ihren Händen ... Sie sollen aus den Liedern des Buches singen ...", lesen wir in einem Kulttext aus der Zeit der 18. Dynastie (16.-14. Jh. v. Chr.). Die Regieanweisungen fügen hinzu: "Der Festpriester rufe viermal: Es kommt ein Gott, oh, Erde! Die grosse Klagefrau rufe viermal: Jubel vom Himmel zur Erde! Sie sollen jedesmal die Trommel schlagen!" (Schott 1950, 158).

Auf Grund einer typologischen Analyse von 44 Exemplaren kann man zu dem Schluss kommen, dass die Scheiben zu differenzieren sind. Schon May (1935, 32) schlug eine differenzierte Interpretation vor; auch Keel (1976, 29) und Winter (1983, 131) scheinen eine zweifache Interpretation dieser Figuren zuzulassen. Zwei Arten sind klar zu unterscheiden: a) kleine (Naturgrösse D. 15-20 cm), stets symmetrisch mit beiden Händen gehalten (**Abb. IV/1-10**; Harding 1937, Fig. 1; Macalister 1912, II, Fig. 499; VR Nr. 128; May 1935, Pl. 27:M65 u. a.) und b) grosse (etwa 25-40 cm), bei denen die linke Hand die Scheibe stets am unteren Rand hält und die rechte sie in der Mitte zu schlagen scheint (**Abb. IV/1-11**; Franken 1960, Pl. 13a; May 1935, Pl. 27:M4365; Chambon 1984, Pl. 63:1 u. 2 u. a.). Obwohl vieles, wie erwähnt, für die Trommelinterpretation spricht, ist dennoch bei Gruppe (a) die Brot-Interpretation möglich. Die Taanach-Figur z. B., die Kreuzornamente aufweist (von Hillers als Prototyp der Trommel-Interpretation und von Schroer als Prototyp der Brot-Interpretation gewählt; Hillers 1970, 610; Schroer 1968, 278), zeigt sogar eine gewölbte Oberfläche, was für die Trommelinterpretation nicht in Frage kommt (**Abb. IV/1-12**). Die grossen Scheiben aber müssen eindeutig als Rahmentrommeln gedeutet werden. Diese Reliefs wiederholen ganz genau die Handhaltung der glockenförmigen Figuren.

Eine andere Trommelform und Haltung, die der arabischen *darabukka*, könnte man auf zwei Terrakotten unserer Gruppen (James 1966, Fig. 111, 1; May 1935, Pl. 27:M787) feststellen: obwohl die Reliefform der Terrakotten die Identifikation erschwert, ist die Haltung der Trommel unter dem linken Arm eindeutig zu erkennen; diese Trommelform ist uns schon aus altbabylonischer Zeit bekannt (**Abb. IV/1-13**; Rashid 1984, Abb. 96). Ein singulärer Fall ist die Megiddo-Figur: die Trommlerin hält einen Gegenstand in der rechten Hand, der ein gebogener Schlagstock sein könnte (**Abb. IV/1-14**). Diese Spielform kennt man heute noch bei den beduinischen Stämmen der arabischen Halbinsel (Buchner 1968, Abb. 170).

Nur die grossen Scheiben, die wie Trommeln gehalten werden, sind mit einem Ornament verziert (Glueck 1940, Fig. 83; Macalister 1912, II, Fig. 499; Yadin 1960, Pl. 76:12 u. a.). Sehr ähnliche Trommelornamente erscheinen im Ägypten der XIX. Dynastie (s. auch Manniche 1973, 1-2;

Hickmann 1961a, Abb. 71). Auch in der Kopfbedeckung oder Perücke der nackten Trommlerinnen können wir ägyptische Einflüsse finden (Osiris-Passion). Andererseits aber sind Reliefterrakotten nackter Trommelspielerinnen aus Ägypten nicht bekannt. Die Vorbilder nackter Trommlerinnen finden wir im Mesopotamien der altbabylonischen Zeit (Rashid 1984, Abb. 91-95). Somit können wir in den Trommlerinnenreliefs aus AIP einen Lokaltopos sehen, der als Resultat einer ägyptisch-babylonischen Akkulturation entstanden ist und in AIP in neuer Form Verbreitung fand.

Die Idee der Frauengestalt mit Trommel auf Reliefterrakotten kann aus Mesopotamien gekommen sein, wo dieser Topos schon in der altbabylonischen Zeit bekannt war (s. Raschid 1984, 96-97). Erinnern wir uns der *terafim*, der kleinen Hausgötter (Gen 31,19 und 34; s. auch May 1935, 27), die Rachel von ihrem Vater Laban gestohlen hatte. Auch die verhältnismässig frühe Erwähnung der Trommel ist mit dieser Szene verbunden (Gen 31,27), und die Chronologie der Funde fügt sich überraschend genau der Entstehungszeit dieser atl Texte (um 900 v. Chr.) ein.

Mit den Feldzügen der ägyptischen Pharaonen der XVIII.-XIX. Dynastie kam eine neue Gebrauchstradition und Bedeutung nach Kanaan und hat sich bis zum Ende des Königreiches Juda erhalten. Zu den Terrakotten dieser Zeit meint Pritchard, "there is no direct evidence connecting the nude female figure represented upon the plaques and figurines of Palestine with any of the prominent goddesses" (Pritchard 1943, 86). Interpretationsversuche in einer Spannweite von Gottheit bis Spielzeug wurden unternommen (s. Winter 1983, 127-134). Die letzteren sind in unserem Fall kaum glaubhaft, wenn man den Fundkontext vieler Figuren (Kultort, Grab), oder das Votivgestell aus Kerak in Betracht zieht (**Abb. IV/1-15**).

Bei den Relieffiguren ist die für dieses Zeitalter charakteristische Verschmelzung von Sakralem und Profanem offensichtlich: Nacktheit = Fruchtbarkeits- und Sexual-Symbol; Schmuck = Prostitutions-Symbol; Perücke = Attribut des Osiris-Kults. Besonders deutlich aber wird diese Verschmelzung durch die Trommel unterstrichen: sie ist kein Instrument des offiziellen Kultes, besitzt aber eine tiefe Geschlechts- und Fruchtbarkeits-Bedeutung; es ist ein Instrument, das im profanen Leben gebraucht wird, aber auch ein Instrument des Gotteslobes. Die nackte, geschminkte und geschmückte Trommlerin, die einen synthetischen vorderasiatischen Symbolismus in sich trägt, als Tempeldienerin der "heiligen Prostitution" huldigt, und als Sakralisierung der Sexualität im Themengebiet der "heiligen Hochzeit" funktioniert – diese Gestalt musste unvermeidlich mit dem offiziellen Kultus Israels und Judas in Konflikt geraten. Vielleicht sind die abgebrochenen oder beschädigten Trommeln (**Abb. IV/1-16a u. b**; z. B. von Qitmit, IAA 87.613 u. 87.616), die bei diesen Terrakotten häufig zu



sehen sind, Zeichen ikonoklastischer Tätigkeit der neuen Ideologen. Unsere Trommlerin-Terrakotten konnten anfänglich geduldete multifunktionale Amulette oder Hausikonen sein, oder vielleicht auch Identifikationsgegenstände berühmter Trommlerinnen oder Klagefrauen.

Verborgene Geschlechtsmotive sind klar in der Transformation des *tof*-Kontextes im AT zu sehen. In den frühen Teilen (Ri 11,34) ist es die trommelnde Jungfrau, die Tochter des Jiftach, die ihre Jungfernschaft beweint. In der Ikonographie der nackten Trommlerin kommt das erotische Element zum Ausdruck und dient gewohnheitsmäßigen Bedürfnissen breiter Volksschichten, von welchen die Terrakotten als halbsakrale Amulette, anscheinend oft mit verbotener Bedeutung, gebraucht wurden. In nachexilischen Abschnitten des AT wurde dieser Aspekt durch die "Jungfrau Israel"-Metapher sublimiert: die Trommel der "Jungfrau reines Leibes", der "nackten Priesterin", die Trommel der Jiftach-Tochter erscheint jetzt bei der "Jungfrau Israel": "Du Jungfrau Israel, du sollst dich wieder schmücken, den *tof* schlagen und herausgehen zum Tanz" (*bim<sup>e</sup>ḥol m<sup>e</sup>saḥ<sup>a</sup>qim*, Jer 31,4), wobei das vieldeutige Wort *m<sup>e</sup>saḥ<sup>a</sup>qim* (vereinfacht mit "Tanz" übersetzt) die verborgene Erotik unterstreicht (Winter 1983, 522).

Die Verbreitung und Popularität der Relieffiguren mit Trommlerinnen in breiten Volksschichten, ihre Herstellung und ihr Gebrauch in so gut wie jedem Haus, veranlassen uns, sie als lebensstreuende Schilderung der Trommelspielerin und ihrer Bedeutung in AIP zu betrachten. Diese Volkstradition hatte so tiefe Wurzeln, dass sie sich bis heute gehalten hat, und wir können ihre Spuren noch in den Tanzliedern der jüdischen Frauen im Jemen finden. Das Alter dieser von Händeklatschen, Trommelspiel und *ṣaḥan*-Schlag (eine Art Gong, D. 25-50 cm) begleiteten Tanzlieder wird auch durch die jemenitischen Volkssagen belegt. Die Trommel funktioniert hier nicht nur als Urheber des motorischen Impulses, sondern symbolisiert in den Händen der *m<sup>e</sup>šoreret* (Dichterin, die die Texte improvisiert und den Reigentanz leitet, vgl. Esra 2,65) deren Führungsrolle. Diese Bedeutung der Trommel entstammt der Zeit der Königreiche Israel und Juda und wird durch unsere Terrakotta-Figuren bestätigt.

## 2. VON DEN HEILIGEN DOPPELROHR-BLÄSERINNEN ZU DOPPELROHR-SPIELERN

Die Aerophone der Zeit der Königreiche Israel und Juda gehören zu den bisher ungelösten Problemen der vorderasiatischen Organologie und hiermit der Musikästhetik. Weder Ergologie noch Benennungen dieser Musikinstrumente sind eindeutig geklärt. Die archäologischen Quellen sind spär-

lich – keine Musikinstrumente ausser den Megiddo-Flöteninstrumenten (s. Kap. III/7) und Tritonshörner (s. Kap. IV/5) wurden gefunden, und nur etwa zehn Artefakte stellen Blasinstrumente dar; auch die Erforschung der atl Texte bietet keine Lösungen.

Das Problem wird dadurch erschwert, dass die ikonographischen Quellen meistens Abbildungen von Musikern bieten, die das Instrument blasen, wobei das obere Ende des Instruments, das den Typ des Blasinstruments definiert, nicht zu sehen ist; daher lässt sich das entsprechende Instrument – Flöte, Klarinette oder Oboe – nicht genau bestimmen. Der Unterschied aber zwischen den Klangqualitäten und Aufführungstechniken der verschiedenen Typen ist enorm und entscheidend für die Musikästhetik und Sozialfunktion der Musik einer bestimmten Gesellschaft. Die richtige Feststellung des Aerophon-Typs ist von grosser Bedeutung, und eine Verwechslung kann ein entstelltes Bild der geistig-historischen Situation schaffen.

Elf Funde von Musikerdarstellungen mit Doppelpfeifen erstrecken sich auf die ganze Königszeit und erscheinen in chronologischer Folge im Zentralgebiet des Landes (Megiddo, Tell el-Far‘a Nord, 12.-10. Jh. v. Chr., **Abb. IV/2-1a-b** u. **3**), im Nordwesten (Achsib, Schiqmona, Akko und UP, 10.-7. Jh. v. Chr.; **Abb. IV/2-2, 4a-b** u. **6**) und im Südosten (UP, Qitmit, Tel Malchata und Petra sowie das nördlich gelegene Bet-Schean, 8.-4. Jh. v. Chr., **Abb. IV/2-5, 7** u. **8**). Offensichtlich waren Doppelpfeifen während der Königszeit im ganzen Land verbreitet; die Aufführungspraxis auf diesen Instrumenten aber, ihre Bauart, und damit auch ihr musikästhetischer Effekt, änderten sich vom Nordwesten zum Südosten. Eine Systematisierung der Funde veranschaulicht dies.

Die elf Artefakte bilden ganz klar drei Gruppen, in denen die Veränderungen im Sozialstatus und der Bedeutung des Instruments wie auch seiner Ergologie und Spielpraxis zutage treten. In den zwei ältesten Funden, die zu einer Zeit höchst aktiver Handels- und Kulturbeziehungen zwischen Israel und Ägypten gehören, wird die kanaanäisch-ägyptische Tradition fortgesetzt. Beide wurden im Zentralgebiet des Landes gefunden: in Tell el-Far‘a Nord, woher der älteste Beleg der Doppelpfeife in AIP stammt (**Abb. IV/2-3**), und in Megiddo (**Abb. IV/2-1a-b**), wo am Ende der Spätbronzezeit der ägyptisch-kanaanäische Einfluss am längsten wirksam war; beide Artefakte sind aus teurem Material hergestellt (Bronze, Fayence), stellen nackte Figuren dar und sind durch individuelle Züge gekennzeichnet (besonders die von Gressmann 1927, 186, "Dämonin" genannte Megiddo-Figur). Die letztere ist eine auf einem Dreifuss stehende gekrönte Frauen-gestalt (H. 36 cm; Schumacher 1908, 85, Fig. 117; Schumacher/Watzinger 1929, 27, Abb. 20), vielleicht eine vergöttlichte Tempelpriesterin, oder,

den Charakter des Instruments in Betracht ziehend, eine der im Königreich Israel weiterlebenden und bekämpften, mit heiliger Prostitution verbundenen *q<sup>e</sup>dešot* (Deut 23,18; Bird 1987, 406 u. 416-17). Die neueste Forschung sieht in dem Bronzetripod eine typische Lokalerscheinung AIPs des 12.-10. Jh. v. Chr. (Catling 1964, 212-13; James 1966, 28). Die musizierende Figur weist eine bestimmte Verwandtschaft zu der früher erwähnten Bet-Schean-Lautenspielerin (**Abb. III/2-3**) auf.

Die Tell el-Far‘a-Fayencefigur (H. 5,4 cm; eine Gestalt, das einem bemähten hockenden Hamadryasmännchen ähnlich sieht, mit erigiertem Penis, das dem heiligen Affen (mehrfach auch in AIP belegt: Yadin 1970, 47; Loud 1948, Taf. 206; IAA 35.4296) verwandte Symbol der Gelehrtheit, Intelligenz und Geschlechtsaktivität (LÄ, I, 917; Chambon 1984, 75) ist ein ausgesprochen ägyptischer Topos. Es hat im Nacken eine Öse und dürfte als Amulett gedient haben; als Doppelrohrbläser hat es zwei Doppelgänger: (a) eine ähnliche Figur von Schech Zuwejid im Gebiet von Gaza (10.-9. Jh. v. Chr.; Petrie 1937, 11, Pl. xxxi 29), die Christian Herrmann (1994, 289) erwähnt, das Instrument aber fälschlich als Doppelflöte bezeichnet, und b) eine Fayencefigur (Staatliche Museen Berlin, 12425) mit nur schematisch eingezeichnetem Instrument, die aus einer Privatsammlung stammt und anscheinend fälschlicherweise in die Spätzeit datiert wurde (Sachs 1921, 80, Abb. 113-14; Hickmann 1961a, Abb. 82-83). Mit diesen drei Figuren scheint eine mit Lotoskranz bekränzte hockende Doppelrohrbläser-Figur vom Louvre E25.477 verwandt zu sein (Ziegler 1979, 89). Beide – die Megiddo-Figur und die Tell el-Far‘a-Figur – sind im kanaanäisch-ägyptischen Kult verwurzelt; somit ist hier auch das Instrument als Element des Kults zu verstehen.

Die drei Terrakotten aus Achsib (**Abb. IV/2-2**, H. 20 cm), Schiqmona (**Abb. IV/2-4a**, 7,5 cm) und Akko (**Abb. IV/2-4b**, 6,5 cm; Achsib: MAI, 51; Lessing 1969, 185; Keel 1972, 322; Schiqmona: n. v., Akko: Mound and Sea, 1986, 28) gehören alle zu dem schon im Zusammenhang mit den Trommelspielerinnen besprochenen Glockenfigurentyp (auch die nur fragmentarisch erhaltenen Exemplare lassen sich nach dem Achsib-Vorbild mit Sicherheit als solche deuten). Die Doppelrohrspielerinnen sowie die Trommlerinnen stammen alle aus dem Nordwesten des Landes. Nach der grossen Zahl der musizierenden Figuren dieser Zeit aus diesem Teil des Landes zu urteilen, scheint es sich hier um eine phönizische Lokaltradition zu handeln (Culican 1969; EAEHL, I, 26-30). Man könnte sogar von einer Achsib/Schiqmona-Schule der Musikterrakotten sprechen, die auf der Basis eines hohen Lokalniveaus der Terrakottakunst (und wahrscheinlich auch der Instrumentalmusik) entstand. Zwei der Terrakotten haben einen Lockenkopf, die Achsib-Figur dagegen weist kurz geschorenes Haar auf;

die letztere als Männergestalt zu betrachten, wäre für diese Terrakotta-gruppe höchst ungewöhnlich. Könnte hier eine geschorene Frauengestalt in Frage kommen und sich damit die Einordnung der Doppelpfeife in die Reihe der sakralen, oder gar "verhurten" Instrumente bestätigen (Jes 3,17)? Die Chronologie aller drei Terrakotten ist nicht sehr sicher (endgültige Ausgrabungsberichte sind nicht veröffentlicht), aber sie scheinen zu den Blütejahren dieser Städte während der Zeit der Seevölker (10.-7. v. Chr.) zu gehören. Der Akko-Kopf wurde von Archäologen in die Persische Zeit datiert, gehört wahrscheinlich aber zu den Funden der Kultgegenstände des phönizischen Tempels in Akko und kann somit zur Gruppe der Säulenfiguren der vorexilischen Zeit gerechnet werden (Mound and Sea 1986, 28). Der Schiqmona-Kopf (**Abb. IV/2-4a**) ist der Trommlerin aus Schiqmona (**Abb. IV/1-4**) so ähnlich, dass eine gemeinsame Werkstatt, wahrscheinlich in Schiqmona selber, plausibel ist. In dieselbe Gruppe könnte man das Fragment unbekannter Herkunft aus dem Dänischen National-Museum (**Abb. IV/2-6**, H. 6,7 cm), einordnen, das eine ähnliche Haartracht wie der Akko-Kopf aufweist. Dieses Artefakt, das im Museum-Index als phönizisch bezeichnet wird, scheint ebenfalls aus AIP zu stammen; denn ausserhalb dieses Bereichs, wo drei solche Figuren gefunden wurden, sind keine weiblichen glockenförmigen Terrakotta-Figuren mit Doppelpfeife bekannt; er müsste allerdings einer späteren Chronologie als die Achsib-Schiqmona-Akko-Gruppe angehören: das hier abgebildete Instrument mit parallelen Pfeifen erschien, laut unserer Typologie, im nördlichem Teil des Landes zu einer späteren Zeit.

Zwei Terrakotten (James 1966, 131, Fig. 115:2; Beit-Arie 1987, 14) stammen von der östlichen und südöstlichen Peripherie des Königreiches Juda, nahe der Grenze zu den Königreichen Ammon und Edom. Das Bet-Schean-Tonrelief (**Abb. IV/2-5**, H. 8,0 cm) gehört zu der grossen Gruppe der in Palästina verbreiteten Terrakotten mit vor der Brust gehaltener Trommel, ist aber ein bis jetzt alleinstehendes Beispiel einer Rohrblas-instrumentspielerin in dieser Gruppe von Artefakten. Auch die Qitmit-Terrakotta (**Abb. IV/2-7**, H. 8,5 cm) ist ein singuläres Exemplar, das von einem edomitischen Vorposten oder einer Enklave in Juda stammt (Beit-Arie 1988, 38-9). Beide Funde scheinen einer ethnisch bedingten lokalen Volkstradition anzugehören, was besonders durch den abweichenden Charakter der Instrumente zu Tage tritt.

Von ausserordentlicher Bedeutung ist die Terrakotta-Figur, die unlängst von Professor Yitzchak Beit-Arie (Universität Tel Aviv) gefunden wurde (Braun 1994b; **Abb. IV/2-8**; H. 7,5 cm.). Die Büste eines Musikers, der eine Doppelpfeife mit konischen Rohren bläst, wurde in einem Gebäude unbestimmter Funktion der edomitischen Siedlung Tel-Malchata (Negev)

entdeckt. Es handelt sich um eine der ausdrucksvollsten Darstellungen eines Musikers, die je im Bereich AIPs gefunden wurde. Das Material, das Handwerk, der Stil der Figur – alles indiziert eine direkte Verwandtschaft mit der edomitischen Kunst von Qitmit, wo die früher erwähnte Figur des Doppelrohrblägers (**Abb. IV/2-7**) her stammt und wo auch andere mit der Musik verbundene bemerkenswerte Funde gemacht wurden (z.B. **Abb. III/5-13**). Der lebhaft Ausdruck der mit Details reich ausgestatteten Figur ist ein Zeichen für den Realismus dieser Darstellung. Der Musiker mit Kopfbedeckung bläst ein Instrument, das aus zwei konischen, fast parallelen Rohren besteht, also ein Aerophon vom Typ *zamr/zurna*, ein Blasinstrument, das für diese Zeit nicht eindeutig nachgewiesen ist (ausser dem nicht unanfechtbaren Beispiel vom hetitischen Karkemisch-Relief des frühen 1. Jt. v. Chr.; Marcuse 1975, 653, Abb. in NGD, I, 390, falsch in das 1. Jh. v. Chr. datiert). Der Tel-Malchata-Beleg des konischen Doppelrohr-Zungeninstruments ist meiner Ansicht nach das erste nicht anzuzweifelnde Beispiel dieser Blasinstrumentengruppe. Dieses Instrument erscheint später, ab dem 4.-5. Jh. v. Chr., auf vielen Artefakten als Mono-Rohr (s. **Abb. V/4-11a-c**) und wurde zu einem der populärsten Instrumente des Nahen Ostens. Auf den unteren Hälften der beiden Röhren sind einige horizontale Striche zu sehen: diese müssen nicht unbedingt eine Ornamentation sein – sie könnten auch aufgesetzte Schallhörner indizieren, also eine Bauweise, die bei diesem Instrumenten-Typ später häufig angewendet wurde (vgl. Diagram Group 1976, 44-45). Die für diese Instrumente charakteristische Pirouette, eine Scheibe, durch die die Doppelzunge in das Rohr eingesteckt wird, ist hier noch nicht zu sehen, erscheint aber zu einer späteren Zeit auf den Bar-Kochba-Münzen (s. **Abb. V/7-2**). Der zweite edomitische Fund – die Terrakotta eines sitzenden Musikers mit konischem Doppelrohr – ähnelt dem Tel-Malchata-Fund und ist von noch grösserer Bedeutung (vom Autor im Israel Museum Jerusalem gesehen). Dieser Fund bestätigt die Verbreitung, möglicherweise sogar die Entstehung der konischen Blasinstrumente in edomitischen Bereichen.

Die letzte Terrakotta, die noch östlicher (Petra) als die anderen gefunden wurde (Männerkopf mit Doppelrohr, aufbewahrt im AI der London University), nähert sich der hellenistisch-nabatäischen Kultur und scheint die Transformation der Doppelpfeife von einem Frauen- zum Männerinstrument in den südöstlichen Teilen des Landes endgültig zu bestätigen.

Bei den beschriebenen Instrumentendarstellungen liegen klare ergologische und spieltechnische Unterschiede vor: a) bei den Funden aus dem Zentralgebiet: zwei verschieden lange stark divergente Röhren und eine unverschobene Haltung, b) bei den im Nordwesten gefundenen: zwei gleiche Röhren, weniger divergent, und dieselbe unverschobene Haltung, und

c) bei den Funden von der östlichen und südöstlichen Peripherie: verschobene Haltung und zwei parallele, zusammengrückte Röhren. Das Qitmit-Instrument hat einen Schalltrichter (auf der Terrakotta abgebrochen) in der Art des Phrygischen Aulos. Auch scheinen die Röhren bei diesem Instrument konisch zu sein (im Kontrast zu den anderen), und der Spieler ist mit stark aufgeblasenen Wangen dargestellt – Charakterzüge von Blasinstrumenten mit Doppelzunge (Becker 1966, 120-29). Die Zentralfrage der Blasinstrumentenorganologie, nämlich ob wir es hier in allen Beispielen mit Doppelzungeninstrumenten zu tun haben oder nur in den zwei letzten Fällen, kann nicht eindeutig beantwortet werden.

Die Doppelrohrinstrumente erscheinen in AIP etwa 100-200 Jahre nach dem gesicherten Beleg der Doppeloboe in Ägypten zur Zeit der 18. Dynastie, in Artefakten ägyptisch-kanaanäischen Stils (Hickman 1961a, Abb. 38), zu einer Zeit, als eine allgemeine Veränderung im Musikinstrumentarium des Landes stattfand. Abgesehen von der Meinung Kolaris (1947, 30), dass das AT Doppelrohrinstrumente nicht kennt (eine Meinung, die im Widerspruch zum Bestand der archäologischen Funde steht), tendieren die meisten Musikwissenschaftler zu der Ansicht, dass der Alte Nahe Orient hauptsächlich Doppelrohrinstrumente mit Doppelzunge gebrauchte (Sachs 1940, 119; Stauder 1980, 197-8; Marcuse 1975, 652-3; Behn 1954, 57). Das spricht dafür, dass die Lokalbelege in AIP als Doppeloboen identifiziert werden können. Zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden AIPs nahm das Instrument unterschiedliche Lokalformen an, in dem es vom ägyptischen Urtypus durch phönizische und palästinische Lokalformen sich zu den differenzierten Arten der hellenistischen Auloskultur entwickelte. Dieser Hergang scheint mehrere Wellen einer entgegengesetzten Richtung erlebt zu haben; vom Nordwesten zum Südosten und *vice versa*, wobei AIP jedes Mal um neue Varianten bereichert wurde.

### 3. LEIERSPIEL BEI SOLO- UND ENSEMBLE-AUFFÜHRUNG

Die Leier und das Leierspiel, die spätestens zu Beginn des zweiten Jahrtausends in AIP festen Fuss fassten, behielten während der ganzen Eisenzeit ihre dominante Rolle in der Region. Ihre Blütezeit erreichten sie – wie es scheint – in den Königreichen Israel und Juda und in deren Nachbarländern. Die zentrale Rolle des Leierspiels in der Musikkultur der Eisenzeit ist, wie in keinem anderen Bereich der Musik, einstimmig durch verschiedene Quellen, vor allem archäologische, belegt. Mindestens zwölf Funde geben eine Abbildung der Leier beim Spiel wieder, und das bei völligem Fehlen von anderen Chordophon-Darstellungen aus dieser Zeitperiode.

Die Leierspieler erscheinen in zwei Gefäßmalereien, in zwei Terrakotten, und auf allen acht bis jetzt bekannten Siegeln mit Chordophonen aus dieser Zeit. Die Zeichnungen sind ausgesprochen individuelle Kunstwerke; die Siegel waren wohl Eigentums- oder Identifikationszeichen, die Vertretern der herrschenden Klasse gehörten. Unter ihnen könnten auch Kultteilnehmer sein. Bei einer der Terrakotten handelt es sich um ein einmalig vorkommendes Kult-Gestell, das eine Priester/Musiker-Gruppe darstellt. Die soziale und kulturelle Bedeutung dieser Typologie wird erst dann ganz klar, wenn wir uns daran erinnern, dass die Ikonographie der Membranophone vor allem in Form von Terrakottafiguren, den Produkten einer Massenkultur, vertreten ist. Hiermit ist die mit Kult, Macht und Hochkultur verbundene elitäre Rolle der Leiermusik und der Leierspieler selber bestätigt.

Ein ähnliches Zeugnis bieten auch die schriftlichen Quellen, die die Leierinstrumente, vor allem den *kinnor*, mit den wichtigsten geistig-intellektuellen und sozialen Aktivitäten der oberen Schichten der Gesellschaft verbinden: die erste Erwähnung von *kinnaratim* in einem Brief aus dem Mari-Archiv ist mit der Bestellung eines lokalen Souveräns verbunden (s. Kap. I/6); die Wurzel des Wortes *knr* ist häufig in Götternamen zu finden (Kinyras, Kinnaras, Kuthar; s. Kap. I/6), das Wort *kinnor* wird häufiger als alle andere Instrumentennamen – ausser dem *šofar* – im AT erwähnt (42 mal), und die meisten Erwähnungen sind mit Gotteslob, Beförderung der Bundeslade, nationaler Trauer, oder Heilzauberei und ekstatischer Prophezeiung verbunden. Nur selten (etwa acht mal) ist von weltlicher volkstümlicher Tätigkeit die Rede.

Das alles rückt die Leier und die Leiermusik in eine bevorzugte und dominante Position im Kultur- und Musikleben des Landes. In der Leierkunst kommt ziemlich klar die allgemeine Tendenz zum Ausdruck, bei der "vor allem bei Spitzenprodukten nationale Züge hervortreten" (Weippert 1988, 574), genau wie wir vorher bei den Trommel- und Doppelpfeifen-Belegen sahen: "bei Massenwaren finden sich eher überregionale oder gar gesamtpalästinische Eigenarten" (ebd.).

#### A. Zeichnungen auf Tongeräten

Das ältere Beispiel bietet der Megiddo-Krug (Abb. IV/3-1a, b) mit der oft diskutierten Tierprozession und einem Leierspieler, die auf ein baumähnliches Gebilde zuschreiten (ILN, 20. Juni 1936, Fig. 9-10; Sellers 1941, 33, Fig. 1; Loud 1948, Pl. 76:1 u. 142:20; Stauder 1961a, 36, Abb. 23; Amiran 1969, 304-5; Spycket 1972, 198, Fig. 50; Bayer 1982a, 22; Dothan

T. 1982, 150-3, Fig. 28, Pl. 61; Schroer 1987, 35, Abb. 6; THL, 155-6). Der Krug wurde in den grossen Megiddo-Ausgrabungen des Chicago Oriental Institute der Jahre 1935-36 gefunden. Er wurde von Loud (1948, 163) in der Schicht VIA (1050-1000 v. Chr.) gefunden. T. Dothan (1982, 78) hat später eine Zuordnung zur Schicht VIB vorgeschlagen (1150-1050 v. Chr.). Vor der grossen Vernichtung (etwa 1000-950 v. Chr.) war Megiddo ein einflussreiches philistäisches Handels- und Kulturzentrum. Das grosse Gebäude, in dem der für die philistäische Kunst recht üppig dekorierte Krug gefunden wurde, konnte einem reichen Bürger, oder dem philistäischen Fürsten von Megiddo gehört haben (Mazar B. 1976, 187). Die Zeichnung wurde von einem Künstler ausgeführt, der die philistäische Tradition (schwarze Konturen, rot-schwarze Füllung, geometrische Ornamentik) mit agäischen (rot-schwarz-weiße Ornamentik, Gazellen- und Skorpion-Motiv) und kanaanäisch-lokalen (stilisierte Menschenfiguren, Krebs- und Fischmotiv; Dothan T. 1982, 151) wie auch mit assyrischen (Löwen- und Vogelmotiv) Elementen vereinigt. Singulär ist die Komposition der Szene.

Seit ihrer Entdeckung wurde die Szene mit Orpheus verbunden (ILN 1936; 1108; THL, 155). Die Orpheus-Legende aber, die in ihrer Urform nichts mit Musik zu tun hatte, ist ikonographisch erst 500 Jahre später bezeugt (NGD, 13:870). Eher könnte hier eine der im philistäischen Gebiet so verbreiteten Anbetungsszenen des heiligen Baumes vorliegen (Schroer 1987, 35). B. Mazar (1976) sieht aufgrund der thematischen Verwandtschaft mit 1 Kön 5,12-13 einen philistäischen Topos – ein Sänger, der sich beim Rezitieren seiner Dichtung "über die Tiere der Erde, die Vögel, das Gewürme und die Fische" auf der Leier begleitet. Die vier Personen, die im AT in diesem Zusammenhang erwähnt werden, sind Etan, Heman, Kalkol und Darda (1 Kön 5,5-11). Sie können als Angehörige einer Barden- oder Musikergilde betrachtet werden.

Das Leierspieler-Tiermotiv scheint einen ausgesprochenen Lokalcharakter zu haben. Obwohl musizierende Tiere und zoomorphe Formen als Instrumententeile in ägyptischer und mesopotamischer Ikonographie öfters erscheinen (Hickmann 1961, Abb. 1,9 etc., Rashid 1984, Abb. 3,8 etc.), kennen wir dort so gut wie keine Darstellung von Tieren, Fischen, Vögeln und Reptilien zusammen mit musizierenden Menschen. Die zwei Siegel (Rimmer 1969, Fig. 6 und Goldmann 1956, Figs. 344, 35), die öfters zur Bestätigung der "Orpheus-Theorie" herangezogen werden (Dothan T. 1982, 152), sind als Tierornamente zu interpretieren und nicht als Tierszenen; der zoomorphe Charakter der beiden Leierspieler indiziert eine ganz andere Richtung und die Instrumente dieser Siegel haben mit der Megiddo-Leier nichts gemein. In AIP haben wir schon sehr frühe Darstellungen vom



musizierenden Menschen mit Tieren, wobei die Instrumente stets Chordophone sind (**Abb. III/1-1** u. **II/2-2**).

Zwei Dokumente – ein schriftliches und ein ikonographisches – illustrieren die lange Wanderung der kanaanäisch-philistäischen Leier aus AIP nach dem assyrischen Nordwesten. Der König von Juda, Hiskija (727-698 v. Chr.), führte viele wirtschaftliche und kulturelle Reformen durch. Auch das liturgische Ritual samt Musik wurde laut dem AT reformiert (2 Kön 18,4-5): die Musikergilde der Leviten, ihre Aufführungen und ihr Instrumentenspiel wurden geordnet (vgl. 2 Chr 29,25-26, 31,2) und Musikinstrumente, besonders aber das Saitenspiel, wurden dem Kultgesang beigelegt (2 Chr 30,21). Es ist sehr gut möglich, dass in diesen Reformen eine Tradition, die sich während einer längeren Zeit heranbildete, zur Geltung kam. Dieser neue Musikstil, den wir vorher als *ars nova* der Eisenzeit bezeichneten, musste auch für die Eroberer von grösstem Interesse sein. In einem seiner Texte rühmt sich der assyrische König Sanherib nach der Belagerung von Jerusalem (701 v. Chr.): "Hiskija von Juda jedoch, der sich nicht unter mein Joch gebeugt hatte, 46 mächtige ummauerte Städte sowie die zahllosen kleinen Städte ihrer Umgebung belagerte und eroberte ich ..., 200 150 Leute ... holte ich aus ihnen heraus und zählte sie als Beute ... Die Urbi und seine Elitetruppen ... liess er zusammen mit 30 Talenten Gold und 800 Talenten Silber ..., allerhand wertvollen Schätzen, sowie seinen Töchtern, seinen Palastfrauen, Sängern und Sängerinnen nach Ninive, der Stadt meiner Herrschaft, hinter mir her bringen" (Borger 1984, 389f). Der ikonographische Beleg erscheint auf einem Alabasterrelief des Südwestpalasts von Ninive, auf dem drei gefangene jüdische Leierspieler dargestellt sind (ANEP Abb. 205; Rashid 1984, Abb. 142). Die hier dargestellten Instrumente – asymmetrische Leiern mit geraden Jocharmen – scheinen von ziemlich einfacher, volkstümlicher Art zu sein im Vergleich zu den älteren Megiddo- und jüngeren Ninive-Instrumenten (**Abb. IV/3-2**).

Obwohl in einer stark stilisierten Form dargestellt, ist die Zeichnung der drei bärtigen Männer und des Instruments informativ. Die asymmetrische Kastenleier mit am Ende abgerundetem langem Jocharm und dem auf die Seitenarme gestützten Querjoch ist der Leier der Megiddo-Symposiumsszene verwandt (**Abb. III/4-2**). Der kurze eckige Jocharm ist bei unserer Leier (**Abb. IV/3-1**) als geometrische Stilisierung eines seitwärts ungleichmässig aufsteigenden Instrumententeils zu sehen. Es kann das erste Auftreten eines Leiertyps sein, den man zwei bis drei Jahrhunderte später in Ninive (Rashid 1984, Abb. 145 und 148) sieht. Diese Verwandtschaft der Symposiumsszene-Leier und des Ninive-Instruments hatte schon Stauder bemerkt (1961a, 52). Er sah die assyrischen Leiern als Endergebnis eines Entwicklungsprozesses, der von kanaanäisch-phönizischen Instrumenten

ausgegangen war. Die erwähnten Merkmale der beiden Leiern müssen als Gattungsbesonderheit gesehen werden. Zwischenstadien dieser Gattung sehen wir im 8. Jh. v. Chr. in Zypern auf der Bronzeschale von Idalion und etwas später auf der von Kition (Aign 1963, Abb. 30 und 33). Auch der schräge und spärliche Saitenbezug (4 Saiten), den man als unrealistisch zu ignorieren versuchte (z. B. Bayer 1982a, 23), ist oft bei ägäischen, zyprischen und assyrischen Instrumenten einer späteren Zeit wiederzufinden (Wegner 1963, Abb. 1, 2 und 5 [8. Jh. v. Chr.]; Rashid 1984, Abb. 142 und 145 [7.-6. Jh. v. Chr.]; Aign 1963, Abb. 29 [9. Jh. v. Chr.]) und muss ebenfalls als Gattungsbesonderheit betrachtet werden. Die Behauptung, dass diese Leier durch Verschiebung der Saiten längs dem Querjoch (Dothan T. 1982, 150) gestimmt wurde, wurde schon vor längerer Zeit widerlegt (Hickmann 1960b, 520). Es scheint hier nicht unbegründet, von den Anfängen eines neuen Musikstils zu sprechen, der nach einer gewissen Überlastung und technischen Schwierigkeiten (grosse Saitenzahl, schwerfällige Instrumente) einem reformierten, neuen Musikstil, einer *ars nova*, entgegenstrebte. Von besonderem ikonographischen Interesse ist die stilistisch-thematische Nähe der Krugzeichnung zu einem späteren Ninive-Palastrelief, das ebenfalls einen Leierspieler mit daneben schreitendem Löwen vor einem Baum zeigt (Rashid 1984, Abb. 148). All das scheint uns das Recht zu geben, die Leier der Gefässmalerei aus Megiddo als Prototyp zu bezeichnen.

Einen Leierspieler ganz anderer Art sehen wir auf den Bruchstücken eines grossen Tongefässes von Kuntillet 'Ağrud (Chorvat Teman, auf der Grenze zwischen Negev und Nordsinai), das um 800 v. Chr. datiert wird (Abb. IV/3-3a; Meschel 1979, 34; Beck 1982, 63). Es ist nicht klar, wie das Instrument mit dem Resonanzkörper nach oben gehalten werden kann (Beck 1982, 35); die ebenda erwähnte Ähnlichkeit mit der zweifach eingetragenen Kontur der Leier aus dem Negev (s. Abb. III/1-1b) ist ikonographisch zwar möglich, das Instrument selber aber ist von ganz anderer Natur; auch andere ebd. und bei Hadley 1987, 203, und Dever 1984, 24, erwähnte organologische Parallelen sind entweder nicht korrekt zitiert (Sachs 1940, 100; Rimmer 1969) oder haben mit unseren Leierkonturen nichts gemeinsam (Avigad 1978; Fig. 3 und 9; Hickmann 1949, Taf. 93-5), oder sie stellen überhaupt keine Leiern dar (Barnett 1935, Pl. 26:1; Catling 1964, Pl. 34d und 35d). Bezeichnenderweise spricht Hadley 1987, 201-5, im Abschnitt "The Lyre" überhaupt nicht über das Instrument selber. Höchstwahrscheinlich ist die Leierzeichnung von Kuntillet 'Ağrud Ergebnis von zwei Versuchen des Künstlers, eine symmetrische Leier in verschiedenen Spielpositionen zu skizzieren: die eine schräg vor dem Körper des Spielers, die andere vertikal gehalten. Da die Konturen der vertikalen

Leier nicht vollendet sind und die Spielposition für die schräge Leier geeignet ist, muss die letztere die für den Künstler geltende sein. Die Hände sind unproportioniert gross, möglicherweise der ägyptischen Tradition folgend, das Wichtige in der Zeichnung hervorzuheben. Einige Details wirken, wenn man sie nicht als Zufallstriche betrachtet, ganz verwunderlich, z. B. die Kontur der vertikalen Leier, die mit ihrem hinausragenden Querjoch eine genaue Entsprechung in dem Basaltrelief von Marash (Südostanatolien; Perrot/Chipiez 1890, II, Fig. 281; Aign 1963, Abb. 147) hat. Beide Leierformen haben im 8.-7. Jh. v. Chr. sehr nahe ikonographische Parallelen: sie sind sowohl auf phönizischen (Meyer 1987, Abb. 3; Rashid 1984, Abb. 120) wie auf assyrischen (Aign 1963, Abb. 147; Rashid 1984, Abb. 150; Stauder 1961a, Abb. 18) Denkmälern belegt und werden von sitzenden und stehenden/schreitenden Gestalten gespielt. Stauder (1961a, 31) betrachtet diese kleinen einfachen (volkstümlichen?) Leiern als Kulturgut der Bergvölker Anatoliens. Für die Kuntillet 'Ağrud-Leier ist ein Siegel aus Nippur (Giveon 1978, 119 Abb. 67; Rashid 1984, Abb. 120) von besonderem Interesse: in allen Details des Stuhles/Throns, von Instrumentenform und Haltung, Kleidung und Haarschnitt des Spielers, bis zu den schematischen Gesichtszügen bietet es eine Parallele. Auf dem Siegel ist die Figur einer zweiten musizierenden Gestalt zugewendet – das könnte die Erklärung für die Position unseres Leierspielers bieten, der mit dem Rücken anderen Figuren der Zeichnung zugewandt ist, wenn man gelten lässt, dass die zweite Musikerfigur auf der Zeichnung verschwommen ist. Die kleine Leier aus Kuntillet 'Ağrud erscheint noch im ptolemäischen Ägypten in den Händen einer Bes-Figur (Hickmann 1961a, Abb. 15), was den von Beck (1982, 27-31) hervorgehobenen Bes-Kontext dieser Zeichnung zu bestätigen scheint.

Die besprochene Leierzeichnung stammt von einem der zwei sensationellen Pithoi aus Kuntillet 'Ağrud, die 1975 in den von Zeev Meshel geleiteten Ausgrabungen entdeckt worden sind (Meshel 1976, 1977, 1978 und 1979) und eine weltweite Diskussion ausgelöst haben (s. Beck 1982; Winter 1983, 486-90; Lemaire 1984; Dever 1984; Hadley 1987; Freedman 1987; Schroer 1987, 35; Keel/Uehlinger 1998, 237-82). Die 1982 von Beck gründlich analysierten Zeichnungen – Tiere, Bes-Figuren, Menschenprozession, Leierspieler und Baum – enthalten phönizische, midianitische, assyrische, ägyptische und arabische Stileigenheiten. Ihr besonderer Wert besteht aber darin, dass es die einzigen Zeichnungen aus AIP dieser Zeit sind, die auch Inschriften enthalten, was zu Deutungsversuchen führte, die den Zusammenhang von Wort und Bild in Betracht zogen. Die zentrale Frage geht darauf hinaus, ob die sitzende musizierende weibliche (Dever 1984, 24) oder männliche (Hadley 1987, 201) Figur mit den in ihrem

Rücken stehenden Figuren eine Gruppe bildet, wer diese Figuren sind, und ob die hebräischen Inschriften über den Köpfen der zwei Figuren – "Ich segne dich bei Jahwe von Samaria und seiner Aschera" – in Beziehung zu dem Ganzen stehen. Ist mit "Aschera" die Göttin Aschera (Meshel 1979; Dever 1984; Freedman 1987) gemeint? Soll man das Wort als Kultobjekt (Baum, Bildnis, Kultstein, Kultplatz; s. Schroer 1987, 35; Lemaire 1984, 45-46) betrachten, oder ist – laut den verschiedenen Bedeutungen des Wortes im AT (vgl. Ri 3,7; 1 Kön 15,13 und 16,33; 2 Kön 17,10) – gleichzeitig Göttin und Kultobjekt gemeint (Winter 1983, 555-60)? Die Interpretation der Männergruppe auf dem zweiten Pithos (**Abb. IV/3-3b**) ist noch schwieriger. Soll hier (Beck 1982, 36-40) eine Prozession abgebildet sein oder eine Chorgruppe, welche, die Hände in der üblichen Anbetungsposition erhoben, ihre kultischen Lieder/Psalmen singt?

Wenn die Stätte, wie Meshel (1987) vorschlägt, ein israelitisch/jüdisches Kult-Zentrum an der Nordgrenze der Sinaiwüste war, dann könnten wir es hier mit bildlichen und schriftlichen Zeugnissen einer der unzähligen Abarten eines provinziellen, vom Zentrum abweichenden, öfters nonkonformen Kultus (Holladay 1987, 280-2; s. auch ebd., 158-9) der israelitischen Monarchie zu tun haben, in dessen Kontext eine musizierende Gottheit (z.B. Anat, Astarte oder Aschera), die auf die musizierende Hathor zurückgeht (Albright 1956, 89-92; Dever 1984, 28), eine wichtige Rolle spielte. Wenn wir aber hier, wie Hadley (1987, 207) postuliert, eine Karawanserei vor Augen haben, die am Schnittpunkt einer N/S- und einer W/O-Verbindung unzählige Wanderer und Reisende aufnahm, wo jeder eine Spur in Form einer Wand- oder Gefässzeichnung oder einer Inschrift hinterliess, dann müssten wir in der Figur mit der Leier eine unabhängige, wahrscheinlich profane, musizierende Gestalt sehen. In beiden Fällen aber haben wir vor uns ein synkretistisches Kulturprodukt (hauptsächlich phönizisch-israelitischer Natur) in einer pluralistischen Gesellschaft, die an der Neige einer grossen kanaanäisch-israelitischen Musik- bzw. Leierkunsttradition steht, und die eine Periode abschliesst, deren Anfänge in die erste Hälfte des 2. Jt. v. Chr. zurückführen.

### *B. Siegelgravuren*

Vom 5. Jt. v. Chr. an dienten gravierte Anhänger (normalerweise aus Stein) im Alten Orient als Amulette, als Schmuck und als Siegel zur Markierung von Besitzansprüchen und zur Feststellung von Identität (BR, 229; Hestrin/Dayagi 1979, 9-10; Keel 1995, 266-277). Unter den ca. 9000 in kontrollierten Grabungen in AIP gefundenen Siegelamuletten, die für

die Erforschung der Kulturgeschichte von höchster Bedeutung sind, und den schätzungsweise zehnmal so zahlreichen Siegelamuletten irregulärer Provenienz (Keel 1995, 8f) haben wir ein verhältnismässig kleines Corpus von etwa zehn Siegeln mit Musiktopoi, die alle zu einer ziemlich kurzen Periode – der ersten Hälfte des 1. Jts. v. Chr. – gehören. Aus Ägypten sind kaum Siegel mit Musiktopoi bekannt: die einzigen bilden eine Gruppe von drei Siegeln mit Trompetenbläsern vor einem thronenden Herrscher (Wiese 1990, 100). Aus Vorderasien (ausser AIP) sind etwa 50 Siegel mit Musikszenen für einen Zeitraum von etwa drei Jahrtausenden gefunden worden (Rashid 1984, Abb. 19-26, 28-31, 38-44, 107-8, 119-20; Porada 1956, Fig. 2-9, g-j; Buchner/Boardmann 1966, Fig. 11,7-9; 12, 30,41; Collon 1987, Nr. 660-76). Die Siegel aus AIP repräsentieren mit ihrer stilistischen und organologischen Verschiedenheit das breite Spektrum der dort vertretenen Kulturen.

Die Musiksiegel aus AIP sind ein sowohl musikhistorisch wie organologisch höchst informationsreiches ikonographisches Zeugnis der nahöstlichen Eisenzeit. Die chronologische Einheit ist an und für sich ein Faktum, das die besondere sozial-historische Stellung dieser musikalischen Artefakte hervorhebt. Es ist die Eisenzeit II, das Zeitalter der bedeutendsten Änderungen, die das Land erlebte, einer Zeit, die mit der Restauration des Stadtwesens verbunden ist und die zur Konsolidierung der ethnischen Nationalitäten führte (Weippert 1988, 492 u. 572-575). Bei den meisten Siegel-Modellen bildete sich ein Mischstil heraus, der an der philistäisch-phönizischen Küste am prägnantesten hervortrat, aber auch für den Rest des Landes typisch war. Es waren die Verhältnisse eines neuen Aufbaugeistes in einer Situation von national bedingter und individueller Initiative, die die Förderung der künstlerischen Tätigkeit und Musikkultur stimulieren konnten. Diese lagen auch der Produktion der Musiksiegel zugrunde, die alle (mit einer nicht gesicherten Ausnahme) reine Bildsiegel sind, sogar diejenigen, die in eine Zeit datiert sind, in der die Inschriften-Glyptik sich durchsetzte (8.-7. Jh. v. Chr., ebd., 674). Obwohl sie alle inschriftlos sind, gehören sie wahrscheinlich zu der Gruppe der Privat- und Amtssiegel. Vier Siegel kommen aus regulären Ausgrabungen, sechs sind unbestimmter Provenienz.

Zwei Siegel vertreten die philistäische Kultur: das Siegel vom Tel Batash (**Abb. IV/3-4**, Kalkstein, 13x12 mm, HUAI 3593, Kelm/Mazar 1982, 18, Fig. 18), wohl das älteste Beispiel der Gruppe (12.-10. Jh. v. Chr.), und ein Stück aus Aschdod, das nur zur Hälfte erhalten ist (**Abb. IV/3-5**, 10.-8. Jh. v. Chr., grauer Schiefer, 25x18 mm, Dothan M. 1971, 138, Pl. LXIX:7; Keel 1997: Aschdod Nr. 15). Es ist hervorzuheben, dass die philistäische Kultur uns wahrscheinlich mit dem reichhaltigsten geographisch und chro-

nologisch einheitlichen Corpus von archäologischem musikalischem Material in diesem Raum versehen hat: mindestens 15 Musikinstrumente und zehn dem Bereich Musik zugehörige Artefakte. Dies bedeutet, dass einheimische Handwerker in den Produktionsprozess einbezogen waren oder dass ein starkes einheimisches Element im dargestellten Gegenstand vorhanden war.

Beide Siegel sind stark schematisch, hauptsächlich in geraden Linien geschnitten, und beide zeigen einen sitzenden Leierspieler.

Das Aschdod-Siegel ist in jeder Beziehung mit den von Porada 1956, Abb. 1,3-9 diskutierten Siegeln des 8. Jh. aus Zypern, Rhodos und Süd-Anatolien, der sog. "lyre player group" verwandt.

Zieht man einerseits diese Ähnlichkeit und andererseits die historische Erforschung der Musikinstrumente jener Zeit in Betracht, so kann man das Instrument auf dem Aschdod-Siegel als U-förmige symmetrische Leier definieren. Die leichte Asymmetrie mag daher rühren, dass der Steinschneider den rechten Seitenjocharm des Instruments in eine näher an den Musiker herangerückte Spielposition bringen wollte oder dass er wegen Platzmangels den linken Arm etwas verzerren musste. Es bestehen jedoch auch deutliche Unterschiede zu der "lyre player group": rechteckige statt ovale Siegelfläche, ein nackter statt ein bekleideter Musiker, eine zwei- statt einer dreisaitigen Leier, das Fehlen von Kugelbohrungen auf dem Aschdod-Siegel etc. Diese Unterschiede sowie die im Vergleich zu den "lyre player group"-Siegeln flüchtigere Arbeit auf dem Aschdod-Stück (Stuhl nicht im Gleichgewicht – falsche Handstellung – unpräzise Form der Leier) weisen auf eine einheimische Herstellung hin. Nichtsdestoweniger gibt es gute Gründe anzunehmen, dass auf der fehlenden Hälfte ein Tänzer mit Rahmentrommel wie in der "lyre player group" abgebildet war (siehe das Beispiel aus Zypern: Porada 1956, Abb. 5; Aign 1963, Abb. 36). Die ganze Szene, von Buchner und Boardman 1966, 49 als "banquet with sacred meal" interpretiert, zeigt wahrscheinlich einen Kultständer vor einem Musiker, es sei denn, die eher undeutlichen Linien seien Teil von ornamentalen Füllelementen, wie sie auf anderen Siegeln vorkommen. Als Stütze für die Leier können sie nicht bezeichnet werden, da derartige Untersätze zu dieser Zeit nicht bekannt sind.

Die Leier vom Tel Batasch (**Abb. IV/3-4**) ist, soweit ich sehe, die älteste bekannte Darstellung einer strikt rechteckigen symmetrischen Leier mit parallelen Saiten. Curt Sachs und Hans Hickmann datieren beide diesen Typ nicht früher als in das 8. Jh. v. Chr. und erwähnen in diesem Zusammenhang den Leiertyp von das Zincirli (Hickmann 1960 Nrn. 22-24; Sachs 1929, 162; Taf. 17; Abb. 123 ist fälschlicherweise dem 11. Jh. zugeschrieben).

Das Tel Batasch-Siegel korrigiert unsere Ansicht über diesen Leiertyp insofern, als es seine Herkunft von Assyrien weg- und viel weiter in den Süden rückt. Wahrscheinlich hat diese Leier erst nach der Eroberung Israels und Philistäas durch Tiglat-Pileser III. den Raum Phöniziens und Nordassyriens erreicht.

Das dritte Siegel (**Abb. IV/3-6**, Erstveröffentlichung, Bronze, 11x13 mm, Haifa Museum H-1870), ein in Israel vom Reuben Hecht Museum der Haifa Universität erworbener Bronze-Skaraboid, zeigt eine rechteckige symmetrische Leier vom Tel Batasch-Typ. Bronze-Skaraboide sind typisch für Nordpalästina (Galling 1977, 299). Die Typologie unseres rechteckigen Leierntyps wird durch die seltene Darstellung eines gleichartigen Instruments auf einer Silberplatte im Berliner Museum bestätigt; letztere wird neuerdings eher dem nordpalästinisch-nordsyrischen Raum statt dem ägyptischen zugewiesen (Meyer 1987). Der Einbezug des Tel Batasch-Siegels in die organologische Diskussion erhöht die Wahrscheinlichkeit einer palästinischen oder, besser gesagt, philistäischen Herkunft dieses Instrumententyps.

Die Thematik auf dem Haifa-Siegel – ein sitzender Leierspieler und ein (wahrscheinlich weiblicher) tanzender Trommelspieler – nimmt Bezug auf die Leierspieler-Gruppe und geht mit Bestimmtheit auf das männlich-weibliche Chordophon-Membranophonduo der orgiastischen Kulte im frühen Babylon zurück (Rashid 1984, Abb. 58, 59).

Sowohl dieses Chordophon-Membranophonduo, das schon früher in unserer Gegend aufgetaucht war (Anati 1963, 210-211) und mit anderen lokalen Duos verwandt ist, wie auch der Leiertyp erlauben uns, das Haifa-Siegel mit einer gewissen Sicherheit dem Kreis philistäischer Artefakte des 10.-8. Jhs. zuzuordnen. Diese philistäischen Duos gehören in eine etwas frühere Zeit als das gut bekannte phönizische Chordophon-Aerophon-Membranophontrio (siehe die Literatur auf S. 125). Es sollte in Erinnerung gerufen werden, dass das Chordophon-Membranophonduo (stets als *kinnor* und *tof* bezeichnet) in einer der ersten "musikalischen" Passagen der Bibel erwähnt wird (Gen 31,27); es ist das Symbol weltlicher und kultischer Freude (ebd.; auch Jes 24,8 und Ps 149,3) und scheint in einem Fall eine assyrische Theophanie in Verbindung mit einer Opferszene zu begleiten (Wildenberg 1978, 1209). Dieses Duo verkörpert aller Wahrscheinlichkeit nach ein frühes Stadium des Ensemblespiels.

Die beiden nachfolgenden Dokumente gehören zu einer neuen Gruppe. Die ikonographische Ähnlichkeit zwischen dem Rollsiegel vom Nebo (**Abb. IV/3-7**, Kalkstein, 10.-8. Jh. v. Chr., 47x70 mm, Studium Biblicum Franciscanum, Jerusalem, SBF-293, Saller 1966, 187, Fig. 7) und dem Stempelsiegel aus der Sammlung der Universität Tel Aviv (**Abb. IV/3-8a-**

b, schwarzer Stein, 10.-8. Jh. v. Chr., 65x18x18 mm, TAAI KfD3, Giveon 1978, 117-120, Fig. 63) ist auffallend. Sie schliesst die Darstellung der beiden Musiker (ein männlicher Leierspieler und eine weibliche Doppelpfeifenspielerin), deren Bekleidung und Kopfbedeckung, das Emblem des Mondgottes Sin von Haran, den Altar in Form des ägyptischen Lebenszeichens *'anh*, den heiligen Baum (Stern E. 1971; Giveon 1978, 117; Beck 1986, 41 – in der Legende der Zeichnung wird fälschlicherweise der Tel Keisan genannt) und kleine Kreise (Sterne) mit ein. Im Ausgrabungsbericht über die Gräber auf dem Nebo beschreibt S. Saller die Doppelpfeifenspielerin irrtümlicherweise als Figur mit "arms ... raised towards the crescent ..., the left over the right; ... the attitude of prayer and adoration" (Saller 1966, 190). Pirhiya Beck sieht diese Person als Doppelpfeifenspielerin (Beck 1986, 41), was sicher zutrifft: in allen von Sallers erwähnten Parallelen mit im Adorationsgestus erhobenen Armen kommen die Hände, ob es sich nun um eine oder zwei handelt, nicht in Mundnähe, wie dies bei den Pfeifen auf unsern Siegeln der Fall ist (Reifenberg 1950, Abb. 40-41; Porada 1948, Taf. 121:804, 805, 807-809). Die auffallende Ähnlichkeit der beiden Siegel und die allgemein vertretene Ansicht, dass sich die Siegelschneider an eine vorgegebene Ikonographie halten, ermöglicht es uns, die Figur mit grosser Wahrscheinlichkeit als Doppelpfeifenspielerin zu definieren. Tatsächlich handelt es sich um eine Doppelobo- oder Doppelklarinettenspielerin, also um den Typ von Instrument, der von der modernen Organologie als Doppelpfeife der Antike (Becker 1966, Dorman 1980), und nicht, wie oft behauptet (Giveon 1978, 117; Beck 1986, 41), als Doppelflöte bezeichnet wird.

Die Ähnlichkeit der beiden Siegel ermöglicht es uns auch, für das Tel Aviv-Siegel eine ähnliche Datierung wie für das Siegel vom Nebo, wenn nicht gar eine gemeinsame Werkstatt, anzunehmen. Beide Siegel tragen deutliche Merkmale des Mondkultes und bestätigen damit R. Giveons Vermutung eines breiten Eindringens dieses Kultes ins eisenzeitliche Israel (Giveon, 120; vgl. jetzt auch Keel 1998, Part II). Auch bezeugen beide Siegel die Anwesenheit des Chordophon-Aerophonduos in diesem alten Kult.

Über die Doppelpfeife ist nicht viel mehr auszusagen, als dass sie ein Rohr- bzw. ein Doppelrohrinstrument ist. Was die Leiern betrifft, so sind sie mit mehr Saiten ausgestattet als die auf den vorausgegangenen Beispielen: drei auf dem Nebo-Siegel und sechs auf dem Tel Aviv-Siegel. Beide sind asymmetrische Leiern mit rechteckigem Klangkörper und parallel gespannten Saiten, ein offensichtlich lokal bevorzugter Instrumententyp. Das gleiche Instrument mit nur leicht abweichenden Seitenjocharmen führen die jüdischen Gefangenen auf dem berühmten Relief im Palast Sanheribs (704-681 v. Chr.) in Ninive vor (ANEP Abb. 205; Rashid 1984, Abb.



142); es wird auch in ähnlicher Weise gehalten, nämlich unter dem linken Arm in einem Winkel von ungefähr 45°.

Es hat den Anschein, dass die symmetrische Leier mit rechteckigem Klangkörper und einer geringen Anzahl paralleler Saiten ähnlich jener, die später in Assyrien heimisch werden wird, im alten Israel am Ende des 2. und zu Beginn des 1. Jt. beliebt war. Später, gegen Ende des 8. Jh., wurde der asymmetrische Typ mit rechteckigem Klangkörper und sechs oder mehr parallelen Saiten bevorzugt.

Die Doppelpfeife und die Leier werden in Altvorderasien oft getrennt abgebildet. Das Chordophon-Aerophonduo ist in der vorderasiatischen Ikonographie äusserst selten und vor dem 4.-3. Jh. nicht anzutreffen (Rashid 1984, Abb. 169-171; ein früheres Doppel-Duo – zwei Pfeifen und zwei Saiteninstrumente – ist aus dem Ninive Sanheribs bekannt, ebd. Abb. 126). Auch in der Bibel sind diesbezügliche Hinweise extrem rar. Wenn wir unter *‘ugab* ein Aerophon verstehen (Kolari 1947, 36-39; Werner 1980, 619), dann wird das Duo – sieht man von der Passage Gen 4,21 ab – nur ein einziges Mal (Ijob 30,31) und möglicherweise nicht nur zufällig wenige Linien von einem nicht minder seltenen Hinweis auf den Mondkult entfernt (Ijob 31,26-28), erwähnt.

Othmar Keel nimmt an, der Leierspieler und das Leier-Doppelpfeifenpaar figurierten nur aus Platzgründen separat auf Siegelabdrücken und stellten in abgekürzter Form das phönizische Chordophon-Aerophon-Membranophontrio dar (Briend/Humbert 1980, 279). Die neuesten Forschungsergebnisse (Meyer 1987, Braun 1994, 142; s. Kap. IV/4) zeigen deutlich den phönizisch-philistäisch-israelitischen Kulturkontext des Chordophon-Aerophon-Membranophontrios auf, welches auf verschiedenen zypro-griechischen Artefakten erscheint (s. Aign 1963, Fig. 30, 33, 34, 90, 91; Rashid 1984, Abb. 122; Meyer 1987, Abb. 2). Der Bezug zum ägyptischen Bereich – Aign 1963, 158 – kann nicht länger aufrechterhalten werden. Eine Verbindung solcher Ensembles mit einzelnen Passagen aus der Bibel hat B. Bayer 1968, 96, in anderem Zusammenhang hervorgehoben. Das Chordophon-Aerophonduo sollte also vielmehr als typisch lokales Ensemble betrachtet werden, das, einige Jahrhunderte vor dem phönizischen Trio aufkam und aus dem assyrisch-phönizisch-israelitischen Akkulturationsprozess hervorgegangen ist.

Das Siegel vom Tel Keisan (**Abb. IV/3-9**, Kalzit, 9.-7. Jh. v. Chr., 12x12 mm, Ecole Biblique, Jerusalem, EB-3332, Keel, in: Briend/Humbert 1980, 278, Pl. 89:23 u. 136:24) und ein Siegel aus einer Privatsammlung in Ramat-Gan, Israel (**Abb. IV/3-10**, Kalzit, 16x16 mm, Herkunft unbekannt, PS, Erstveröffentlichung), dürften aufgrund ihrer nahezu gleichen Ikono-

graphie – stehender, von Symbolen flankierter Leierspieler – aus ein und derselben Werkstatt stammen. Diese Verwandtschaft, die von der Darstellung des Musikers, seines Instruments und seiner Bekleidung bis zu den Zusatz-Symbolen reicht, erlaubt eine Datierung des Ramat-Gan-Exemplars in das 9.-7. Jh. v. Chr. Zum eben erwähnten Paar gehören auch das Siegel aus der BIF-Sammlung (**Abb. IV/3-11**) mit dem schreitenden Leierspieler und ein weiteres Siegel aus einer Privatsammlung in Jerusalem. Auch diese beiden sind dem Tell Keisan-Siegel ähnlich. Im Zusammenhang mit dem BIF-Siegel wurde von neuem die Diskussion über die Bedeutung der Symbole eröffnet. E. Puechs (Briend/Humbert 1980, 169-70) frühere Deutung des Symbols, das vor dem Leierspieler zu sehen ist, als phönizische Buchstaben *gimel-dalet* (GD), wurde von Christoph Uehlinger bezweifelt. Er meint, dass man dieses *ʿaḥ*-ähnliche Zeichen ("Haken" und "Dreieck") je nach Kontext entweder als Astralkultsymbol bezeichnen oder darin "nach wie vor das ägyptische Lebenszeichen, nun aber in vorderasiatischer Adaption" erkennen kann (Keel/Shuval/Uehlinger 1990, 328, 330). Diese semantischen Interpretationen sind für unsere Betrachtungen von Bedeutung, da sie im Zusammenhang mit Musiksigeln gemacht wurden: es war die Musik der alten Welt, die diese Doppeldeutigkeit als selbstverständlich akzeptierte und weitergab. Der Rhombus hinter dem Musiker entzieht sich unserer Deutung. Auffallend ist die Mischung der Symbole auf dem Jerusalemer Siegel: hier erscheinen neben den für die Tell Keisan-Gruppe charakteristischen Symbolen auch das früher erwähnte Mond-Symbol und ein Stern/Sonnen-Symbol. In jedem Fall scheinen diese Siegel private Berufssiegel zu sein und Priestern zu gehören, die auch zunftgebundene professionelle Leierspieler waren. Das stilisiert dargestellte Instrument (die Seitenjocharme und Hände des Spielers sind mit einem Strich angedeutet) ist eine asymmetrische rechteckige Leier mit etwa 2-6 Saiten. Auf einigen Siegeln ist sie sehr exakt ausgeführt, auf dem BIF-Siegel viel nachlässiger graviert.

Das letzte Stück unserer Gruppe, ein Namensiegel, ist das vielfach publizierte und vom Israel Museum erworbene Skaraboid unbekannter Provenienz (**Abb. IV/3-12**, Jasper). Die ovale Siegelfläche zeigt eine asymmetrische Leier mit leicht divergierenden S-ähnlichen Seitenjocharmen und einen Klangkörper mit runder Basis und einer Rosette als Schalloch oder Verzierung in der Mitte. Nach Nahman Avigad, der das Siegel erstmals publizierte, liest sich die Inschrift als "der Maʿadanah, Tochter des Königs, gehörend" (Avigad 1978, 146). Avigad betrachtet die Darstellung als "the first true Hebrew rendering of this musical instrument, and perhaps closer to the *kinnor* of King David or the *kinnor* of the Temple 'orchestra' than

any other known representation" (ebd., 151). Die epigraphische Analyse datiert das Siegel ins 7. Jh. v. Chr.

Eine nähere Prüfung der Ikonographie dieses Siegels wirft einige Zweifel über dessen Interpretation auf. Lassen wir fürs erste einzelne, bereits vom Autor der Erstpublikation (ebd., 146), dann von andern Epigraphikern (Yavin 1979, 56) erwähnte ungewöhnliche Aspekte der Inschrift beiseite, ebenso die für hebräische Siegel nicht übliche Farbe des Steins (Avigad 1978, 146) und die zuvor angetroffene asymmetrische Basis des Klangkörpers, die einem unpräzise arbeitenden oder unbeholfenen Steinschneider zugeschrieben werden könnte, obwohl die anderweitig erstklassige Arbeit dies wenig wahrscheinlich macht. Folgende Punkte bleiben zu beachten:

a) Vor der hellenistischen Epoche kommen keine Musikinstrumente als isolierte Darstellungen, d. h. als Symbole auf Artefakten, vor.

b) Weder vorher noch später gibt es die asymmetrische Leier mit gerundetem Klangkörper.

c) Es gibt keine bekannte Beschreibung einer eisenzeitlichen vorderasiatischen Leier mit mehr als zehn Saiten (Flavius Josephus' Hinweis auf die zwölf Saiten der *νάβλα*, hebräisch *nevel*, ist mindestens 600 Jahre jünger: FJA, VII, 12,3).

d) Vor dem Mittelalter gibt es kein Musikinstrument mit einer Rosette im Zentrum, weder als Schallloch noch als Ornament, und später dann auch nur auf Instrumenten des Zitherntyps.

e) Die Saiten, wiewohl mit grosser Sorgfalt und Feinheit geschnitten, weisen bedenkliche Ungenauigkeiten auf: mehrere führen über das Joch hinaus, die kürzeste Saite ist am Leierarm fixiert, und die Saiten sind über die gesamte Fläche zwischen den Seitenjocharmen des Instruments verteilt.

f) Das Instrument ist offensichtlich dem Betrachter zugekehrt, was die Rosette deutlich macht. Dass die Saiten, die über die Oberfläche des Klangkörpers reichen müssten, kurz abgeschnitten sind, mag als ikonographische Konvention gelten. Der Siegelabdruck zeigt auf diese Weise ein Instrument, das den zeitgenössischen Spielpraktiken widerspricht: Halten des Instruments in der Linken, Zupfen mit der Rechten, während der kurze Arm des Instruments dem Spieler zwecks senkrechter und der oberen Seite zwecks waagrechter Haltung zugekehrt ist (vgl. Stauder 1961a, Abb. 19, 35-37, 51-53, 56).

Diese Widersprüche machen eine Neuüberprüfung der Echtheit dieser Leierdarstellung nötig (B. Bayer sieht in ihr "a case of forgery"; 4th Conference of the ICTM Study Group of the Archaeology of Music, Paris, October 1990).

Diese kurze Übersicht über eisenzeitliche Siegelamulette erlaubt nachstehende Schlussfolgerungen:

1) Eine Gruppe eisenzeitlicher Artefakte aus dem alten Israel, nämlich die Siegel, zeigen eine relativ grosse Anzahl von dem Bereich Musik zugehöriger Themen.

2) Diese Artefakte, welche zur Zeit ihres funktionalen Gebrauchs im Besitze von Privatpersonen waren, bieten Bilder aus dem Privatbereich. Sie zeigen den Sitz im Leben der abgebildeten Topoi von Musikern und Gegenständen. Sie spiegeln gesellschaftlichen Geschmack und legen Zeugnis über den Lebensstil im allgemeinen und das Musikleben im besonderen ab. Diese Aussagen werden durch die Tatsache gestützt, dass die Siegel aus kontrollierten Ausgrabungen von Privathäusern und -gräbern stammen (Dothan M. 1971, 136-139; Saller 1966, 190; Kelm/Mazar 1982, 19). Wahrscheinlich waren ihre Besitzer im Musikleben aktiv. Unter ihnen waren auch Kultteilnehmer und sogar Priester möglich. Selbst wenn diese Siegel nicht lokal hergestellt wurden – und es gibt kein Mittel, dies zu beweisen – so sagen sie doch etliches über einheimisches Leben, über Geschmack und Vorlieben und über Glauben und Traditionen aus.

3) Alle Siegel, mit Ausnahme des anfechtbaren Stückes im Israel Museum, bilden eine musikalische Darbietung ab; keines zeigt lediglich Symbole oder Attribute, wiewohl solche oft dazukommen.

4) Es wird die deutliche Vorherrschaft der Leier im alten Israel aufgezeigt, und diese allgegenwärtige Präsenz der Leier beweist einmal mehr, dass beim heutigen Wissensstand für in der Bibel erwähnte Chordophone keine andere Interpretation als die der Leier möglich ist. Die Leier war zudem das vorherrschende Instrument nicht nur im Bereich des Kults, sondern auch im privaten weltlichen Leben.

5) Ungeachtet des geringen Formats der Artefakte und deren schematischer Darstellungen, können wir drei Leiertypen unterscheiden: a) den U-förmigen symmetrischen Typ mit parallelen Saiten; b) den symmetrischen Typ mit rechteckigem Klangkörper und parallelen Saiten; c) den asymmetrischen Typ mit rechteckigem Klangkörper und parallelen Saiten. Die beiden ersten Typen mit einer geringeren Anzahl Saiten sind älter: 12.-8. Jh.; der dritte Typ mit einer grösseren Anzahl Saiten vertritt ein etwas späteres Stadium: 10.-7. Jh. Es gibt Gründe anzunehmen, dass der Typ b) lokaler Herkunft ist und dass er einen gewissen Einfluss auf andere Gebiete, besonders die nördlichen, hatte.

6) Die Leier wird nicht nur als vorherrschendes Soloinstrument abgebildet, sondern auch als das dominierende Ensemble-Instrument im Verein mit Membranophonen und Aerophonen. Die auf drei oder vier von den sieben Siegeln dargestellten Duos müssen wahrscheinlich als eine Weiterfüh-

rung der älteren Chordophon-Membranophon-Tradition betrachtet werden. Abgeändert (Chordophon-Aerophonduo) und angereichert auf einheimischem Boden, wie auf dem "Musiker-Ständer" des 11. Jh. aus Aschdod (s. Kap. IV/4), führten diese Ensembles zum phönizischen Chordophon-Aerophon-Membranophontrio und wurden entscheidend für die Entwicklung dieser Gruppe. Es gibt Gründe anzunehmen, dass der Anfang des sogenannten phönizischen Trios oder Quartetts um zwei Jahrhunderte vorverlegt und südwärts ins Gebiet von AIP gerückt werden muss. Ziehen wir zudem die Korrektur der Geographie und Chronologie der Leier mit symmetrischem rechteckigem Klangkörper in Betracht (s. oben 5b), dürfen wir das Mitwirken lokaler musikalischer Kultur am allgemeinen Prozess vorderasiatischen Musizierens bestätigen.

#### 4. MUSIKER UND TÄNZER DER PHILISTÄISCHEN UND PHÖNIZISCHEN KÜSTENGEBIETE

"Jamani von Aschdod fürchtete meine Waffen, er verliess seine Gattin, seine Söhne und Töchter, floh zur Grenze von Ägypten, das im Bereiche von Meluchcha (Nubien) liegt, und liess sich dort wie ein Dieb nieder. Über sein ausgedehntes Land und seine wohlhabenden Untertanen stellte ich einen General als Statthalter ein, und ich erweiterte den Machtbereich Assurs, des Königs der Götter..." (Borger 1984, 385; ANET, 285). So kam durch den Feldzug Sargons II. (722-705 v. Chr.) um 712 v. Chr. eine kurze, aber glorreiche Periode der Seevölker zu ihrem Ende. Mit ihr verschwand auch die besondere Kultur, die wir philistäisch nennen und die ihren Anfang in der ersten Hälfte des 12. Jh. v. Chr. hatte.

Die Herkunft der verschiedenen ethnischen Gruppen der "Ausländer von der See", wie ägyptische Quellen sie bezeichnen (CAH II/2, 233), ist nicht genau bekannt (Zypern, Kreta, der ägäische Raum, Anatolien werden genannt; ebd., 359-78, 507-34; Jones 1972). Nach der Schlacht mit Ramses III. (1198-1166 v. Chr.) wurden die Scherden, Tjekker, Danaer und Peleschet (Philister) in die Küstengebiete von Süd-AIP gedrängt, wo sie, nach einem kurzen Vormarsch nach Norden, die philistäische Pentapolis, eine Konföderation von fünf Städten (Gaza, Aschkelon, Aschdod, Gat und Ekron), gründeten. Die Philister, die nicht nur als mobile Krieger, Hersteller von Eisen und erfolgreiche Händler bekannt waren (ANET, 25-9; Dothan T. 1982, 12; 1 Sam 13,19), hatten auch ein reiches Kult- und Kunstleben entfaltet, Musik eingeschlossen. In eigenständig lokaler Weise verarbeiteten sie kanaanäisch-ägyptische (Dagon als Haupt des philistäischen Pantheons; ERE 4, 387-8), mykenische (Grosse Muttergöttin;

Dothan T. 1982, 21; und zwei nebeneinander stehende Tempel; Mazar A. 1985, 131) und assyrische Kult- und Kulturelemente. In Gaza veranstalteten philistäische Fürsten im Dagontempel Feste (Dothan T. 1982, 35), an denen Musik mit Sicherheit einen Anteil hatte; in Aschdod, der wahrscheinlichen Hauptstadt der Pentapolis (Dothan M. 1967, 182), stand das grosse Dagon-Idol (1 Sam 5,1-5). Die Philister, die dort anscheinend als Elite regierten (Jones 1972, 347), übten auf Juda, ungeachtet der dauernden Kriege, einen starken Kultureinfluss aus (Neh 1,23-24). Für Aschdod ist auch, wie für kaum eine andere philistäische Stadt, das musikalische Leben durch archäologische Funde belegt: der berühmte Musikerständer (**Abb. IV/4-1a**), die Figur eines Leierspielers (**Abb. IV/4-2**) und ein Siegel mit Leierspieler (s. **Abb. IV/3-5**). Wenn wir die etwa zwanzig anderen philistäischen archäologischen Musikfunde hinzufügen, finden wir hier eine der grössten und reichsten Sammlungen von Musikinstrumenten der Eisenzeit (s. Kap. I). Die zu dieser Gruppe gehörenden zwei Ständer – einer mit Darstellungen von Musikern, der andere mit der Darstellung eines Reigens – sind von besonderem Interesse.

Der Aschdod-Ständer ist bis heute das einzige Denkmal aus dem vorhellenistischen Palästina (Dothan M. 1970, 311; Dothan T. 1982, 249; THL, 161), das ein Musikerensemble darstellt. Aign (1963, 158) findet solche Ensembles auch häufig in Ägypten; nach unserem Wissen war es bisher nicht möglich, solche Gruppen für Ägypten oder Assyrien nachzuweisen; in phönizischen Gebieten erscheinen diese Ensembles jedoch häufig (Rashid 1984, Abb. 122, 8. Jh. v. Chr.; Meyer 1987, Abb. 2, 8. Jh. v. Chr.; Spycket 1972, Abb. 57 und Aign 1963, Abb. 30, 33, 34 u. 91, 8.-6. Jh. v. Chr.); auf die Parallelen einiger dieser Belege in atl Texten hat Bayer (1968, 96) in einem anderen Zusammenhang hingewiesen. Die Bedeutung des Aschdod-Ständers wird dadurch erhöht, dass das, was bis jetzt als ein ausgesprochen phönizisch-zyprischer Topos des 9.-6. Jh. v. Chr. betrachtet wurde – ein Trio oder Quartett mit je einem Chordophon-, Aerophon- und Membranophon- oder Idiophon-Spieler (mit eventueller Verdoppelung eines Instruments) – jetzt, mit der genauen Datierung dieses Artefakts (Ende 11.-Anfang 10. Jh. v. Chr.; Dothan M. 1970; THL 159), auf einen philistisch-kanaanäischen Prototypus zurückgeführt werden muss.

Auf dem Ständer sind vier Musiker-Figuren als Büsten geformt und in ausgeschnittene "Fenster" eingefügt. Eine dieser Figuren (weiblich?; Dothan M. 1977, 38) scheint die von den Säulenfiguren bekannte Rahmentrommel zu schlagen (**Abb. IV/4-1b**); das Instrument wird aber höher als in AIP üblich gehalten, und die linke Hand hält nicht, wie gewöhnlich, die Trommel, sondern scheint an der Rückseite des Instrumentes zu haften. Ist hier eine neue Spielweise abgebildet, oder sollten es Becken sein (für

welche aber die Haltung ungewöhnlich schräg wäre)? Der zweite Musiker (**Abb. IV/4-1c**) bläst ein kurzes, zusammengehaltenes Doppelrohr, auch hier in einer steileren, von der lokalen Haltung abweichenden Stellung. Er scheint damit eine neue Spielweise zu praktizieren, die einerseits auf die Kykladen-Kultur zurückgreift, andererseits die moderne griechische Technik ankündigt (Aign 1963, Abb. 5; Hickmann 1961a, Abb. 7). Die dritte Figur (**Abb. IV/4-1d**) spielt eine kleine symmetrische Leier mit Jocharmen, die über das Querjoch hinausragen (der linke Arm wurde von Yaacov Meshorer, IM, restauriert). Dieser Leiertyp ist aus der kassitischen Zeit bekannt (Rashid 1984, Abb. 106 und 107) und ist hier in einer sehr realistischen Weise in neuer Spielhaltung – auf Schulterhöhe – dargestellt; diese Haltung kann als Prototyp gesehen werden, und sie erscheint in Zypern tatsächlich bald nach der Aschdod-Leier im 9. Jh. v. Chr. (Aign 1963, Abb. 29, 32 u. 38; s. auch Ashmolean Museum C 293, 7.-5. Jh. v. Chr.). Dieselbe kleine symmetrische Leier haben wir zwei- bis dreihundert Jahre später in Kuntillet 'Ağrud (s. **Abb. IV/3-3**), bei der Aschdod-Terrakotta (**Abb. IV/4-2**) des 8. Jh. v. Chr. (Dothan M. 1971, 126, 132, Fig. 62, 1, Pl. LV:1) und bei den schon erwähnten zyprischen Terrakotten. Diese Darstellungen der kleinen symmetrischen Leier können in zwei Gruppen unterteilt werden: a) solche, bei denen die Jocharme über das Querjoch hinausragen (Aschdod-Ständer-Typ), und b) solche mit einem auf die Jocharme gestützten Querjoch, die hierdurch eine Trapezform bilden (Aschdod-Figur-Typ). Die a-Gruppe ist mindestens seit der Mitte des 2. Jt. v. Chr. belegt; die b-Gruppe aber ist, unseres Wissens, kaum vor dem 8. Jh. v. Chr. nachweisbar.

Die vierte Büste (**Abb. IV/4-1e**, Frauengestalt?) hat eine kronenartige Kopfbedeckung und hält vor sich höchstwahrscheinlich kleine Becken mit Handgriff, die den phönizisch-zyprischen Becken ähneln. Diese erscheinen später auch im griechischen Raum beim Kybele-Kult und werden als archaisches Kulturgut betrachtet (Hickmann 1950, Fig. 29 und 33). Die Behauptung, es könne sich um eine Gottheit in der typischen Position handeln – bei der die Hände die Brüste unterstützen (Bayer 1982a, 32) – ist unhaltbar: dem widerspricht die Haltung der Arme mit auf Schulterhöhe gehobenen Ellbogen. Eine Gottheit wäre auch nicht in gleicher Grösse mit und neben anderen Gestalten dargestellt worden; besonders deshalb nicht, weil auf unserem Ständer eine andere zentrale und dominierende Figur zu sehen ist: eine männliche Gestalt (**Abb. IV/4-1f**), in *à jour* Technik aus der Ständerwand ausgeschnitten, die mit beiden Händen die Reste eines Doppelrohrs an den Mund hält. Es kann hier nicht von dem von Bayer (1982a, 32) vorgeschlagenen "hollering" (eine Art Vibrieren mit der Zunge, welches einen tremolierenden Ton erzeugt, wie es bei Festen und Zeremonien aller

Art im Nahen Osten populär ist) die Rede sein, da der Musiker die Pfeife im Mund hat. Die offensichtlich in der Rolle eines Anführers auftretende Figur hat unklare, groteske Gesichtszüge, übermässig grosse Augen und an beiden Seiten des Kopfes riesigen Ohren ähnelnde Gebilde, die sogenannten Patera, die mit dem Kybele-Kult verbunden sind (Fletscher 1975, 1325; NGD, 5,111). Über den Figuren sind Konturen von drei Tieren in schematischer Viereckform eingeritzt.

Der Aschdod-Ständer gehört zu den vielen Kultständern in "a bewildering variety of shapes and sizes" (Devries 1987), die im gesamten Nahen Osten vom Chalkolithikum bis zur Eisenzeit zu finden sind und im AIP der Spätbronze- und Eisenzeit ihre Blüte erreichen. "We may assume ... that the small portable offering stands served a dual purpose in Israelite worship. First. ... (they) served as altars on which a wide variety of offerings were made, second ... bore symbolism or motifs that reminded the worshiper of Yahwe's continued presence" (ebd., 37). Auffallenderweise aber sind beim Aschdod-Gestell keine Motive der bekannten palästinschen oder israelitisch-judäischen Kult-Ikonographie zu finden (vgl. Hestrin 1987a), und der Gegenstand wurde auch in keinem Kultbezirk gefunden (Dothan M. 1971, 17, Plan 1). Man hat versucht, den "Musikanten-Ständer" mit der Szene aus 1 Sam 10,5 zu verbinden – "the figures probably represent musicians who were part of a Philistine cult, having a role similar to the Levites which were the singers in the Temple in Jerusalem" (Dothan M. 1970, 311). Es ist wahr, dass wir hier eine Gruppe mit Instrumenten haben ähnlich denen, mit welchen sich die Propheten von 1 Sam 10,5 in Ekstase versetzen; andererseits ist es von Bedeutung, dass ähnliche Instrumentengruppen – *kinnor*, *nevel*, *ḥalil* und *tof* – in Jes 5,12 genannt werden, um das Leben der Säufer zu schildern; und auch in Ijob 21,12 begleiten diese Instrumente das sorglose Treiben der Skrupellosen, aber hier ist an Stelle des *ḥalil* ein anderes asakrales Blasinstrument getreten – der *ʿugav*. Alle anderen Instrumentenzusammenstellungen des AT, die mehr als zwei Instrumente nennen und alle drei Grundgruppen einschliessen, nennen als Aerophon die Trompete und haben einen liturgischen Kontext. In diesem Zusammenhang und auch in Anbetracht des ausgesprochen individuellen Charakters von Haartracht und Gesichtszügen der Aschdod-Terrakotten und der Ständerfiguren ist die Erwägung Ruth Hestrins, "it is possible that the figurines were intended to be representations of individuals" (Hestrin 1971, 132-3) höchst glaubwürdig. Unser Ständer könnte ein Hausgerät sein, das eine philistäische Fürstenfamilie bei Vergnügungen oder die Hofmusiker dieses Fürsten darstellt (Mazar A. 1980, 94; Devries 1987, 37).



Eine andere, meiner Ansicht nach überzeugendere, Interpretationsmöglichkeit (Braun 1994a, 142) basiert auf der Mendenhall-Theorie, die aufgrund von Namenstudien und Toponymie die Philister mit dem Kybele-Kult verbindet (Mazar A. 1980, 94; Devries 1987, 37). Diese Annahme erlaubt, unseren Ständer mit einer frühen Periode dieses Kults in Beziehung zu bringen; in ihrem chronologischen und ikonographischen Kontext könnte man in unseren Musikanten die Vorläufer der Kybele-Priester sehen, effeminierte Männergestalten, die mit Musik, Tanz und charakteristischem orgiastischem Musikinstrumentarium (Doppelpfeifen, Trommel, Becken) unter der Leitung der stehenden grotesken Figur sich in einen ekstatischen Zustand versetzen.

Das Orchester ist von zwei Doppelpfeifen (anscheinend mit Doppelsonge) dominiert, wobei sich eine von ihnen in den Händen des Leiters befindet; die Idiophone/Membraphone unterstützen die Melodieinstrumente, und die Leier fügt sich, wie schon öfter, entgegen unserer konventionellen Denkweise der orgiastischen Klangatmosphäre ein (erinnern wir uns an die Rolle der Leier im Dionysos-Kult). Die orgiastische Funktion der Leier ist besonders ausdrucksvoll in der frühen Kybele-Ikonographie zu sehen: in einer der ersten Kybele-Darstellungen sehen wir die Göttin mit zwei jungen Priestern – einer davon mit Doppelpfeife, der andere mit *kithara* (Bogazköy, 7. Jh. v. Chr., Bittel 1968, 81). Ikonographische Quellen zeigen Kybele-Topoi mit ähnlichen Symbolen ausgestattet wie sie auf unserem Ständer zu finden sind: Tiere und Patera.

Die erwähnte kleine Terrakottafigur (**Abb. IV/4-2**, IAA 63-924, H. 6,5 cm) des Leierspielers von Aschdod (Dothan M. 1967, 184; ders., 1971, 126, Fig. 62:1) wurde in einem Tempel oder Tempel-Bezirk gefunden. Auf die handgearbeitete Figur waren mit schwarzer Farbe Kleider, Kopfbedeckung und andere Details gemalt worden. Der Fundort, die kleine Mütze, wie auch das Instrument, könnten eine mit Kultmusik beschäftigte Person indizieren. Die Leier (Naturhöhe etwa 40-50 cm) mit vier Saiten wird mit der linken Hand auf Brusthöhe gehalten; die rechte, mit der wahrscheinlich die Saiten gezupft (oder eher mit Plektrum geschlagen) wurden, ist abgebrochen. Das symmetrische kleine Instrument mit leicht abgerundetem Resonanzkörper, das vertikal vor dem Spieler gehalten wird – ein Leiertyp, den ikonographische Quellen mit dem Querjoch auf die Jocharme gestützt darstellen – ist eines der ersten, wenn nicht der erste Beleg überhaupt, für diese Form (vgl. Behn 1954, Abb. 77; Hickmann 1960, Tafel).

Auf einem Ständer vom Tel Qasile ist eine Reihe tanzender Männer mit ausgestreckten, miteinander verbundenen Händen dargestellt (**Abb. IV/4-3**; Mazar A. 1980, 87-9). Mazar nimmt an, dass man hier den im Alten Orient ikonographisch häufig belegten, von E. Porada als Ritual- oder

Kriegstanz bezeichneten Reigentanz sieht (Porada 1947, 116-22). Wir sehen diesen Reigen in den Negev-Felszeichnungen (s. **Abb. III/1-1**), in der babylonischen Glyptik des 2. Jt. v. Chr. (Porada 1947, Nr. 384-402, 349-83), in hellenistischer Ikonographie (Negev 1986, Fig. 14), und er erinnert an den heute existierenden *debbka*-Tanz (Bahat 1970, 88-95). Mazar (1980, 89) bezeichnet die beiden Ständer mit Recht als Ausdruck eines spezifischen lokalen Kunsttrends in den philistäischen Gebieten des 11.-10. Jh. v. Chr.; und wir können sie, wie gesagt, als Prototypen der späteren Musik- und Tanzszenen des zyprisch-ägäischen Kulturkreises betrachten.

Das phönizische Material aus AIP, das sehr ausgiebig in der Literatur diskutiert wird, hat die Zeugnisse der philistäischen Kultur unverdient in den Schatten gestellt. In Wirklichkeit äusserte sich der phönizische Einfluss in seiner reinen Form in AIP nur in den Gebieten, die nördlich vom Karmel-Gebirge liegen. Diese phönizischen Gebiete AIPs sind natürlich ein sehr kleiner Teil sowohl des gesamten phönizischen Kulturgebietes, wie auch AIPs, eine Art Grenzgebiet, in dem im Hinblick auf das Musikleben eine ausgesprochene Mischkultur des Phönizischen und Altisraelitischen herrschte. Ihr Einfluss reichte mitunter bis nach Zypern (z. B. die Amathus-Trommlerinnenfigur im Limassol District Museum, AM T276). Obwohl sich der phönizische Einfluss auch in den Süden erstreckte, sind es dennoch immer kanaanisierte, ägyptisierte oder judaisierte Topoi, die da erscheinen.

Wenn wir im folgenden die mit phönizischer Provenienz verbundenen Topoi oder auch einzelne Belege aufzählen, bemerken wir sofort den qualitativen und quantitativen Unterschied im Vergleich mit den philistäischen. Es sind vier Artefakt- bzw. Musikinstrumente-Gruppen, die uns einen Anhaltspunkt geben können:

a) *die Becken der späten Bronzezeit*: bei den Funden aus den phönizischen Gebieten (Akko, IAA 71-962; Schiqmona, HM 7677; Tel Batasch, HUA1 3742 u. a.) sehen wir keine idiomatischen Eigenschaften im Vergleich zu allen anderen Becken;

b) *die glockenförmigen Terrakottafiguren der Trommlerinnen aus der Eisenzeit*: die von phönizischer Kunstkeramik beeinflusste Arbeit (Achsis IAA 44.264, 44.53, 44.54; Schiqmona, IAA 81-246) ist künstlerisch reifer und vollständiger; hinsichtlich der organologisch-aufführungspraktischen Eigenschaften aber muss man diese Artefakte eher zu der Schwestergruppe der Figuren aus AIP zählen, als zu den nördlich-phönizischen und zyprischen (eine besondere Rolle spielt hier die schräge Position des Instruments und die Spielweise mit einer Hand unter dem Instrument und der anderen in der Mitte der Membrane); dies indiziert eine phönizisch/altisra-

elitische Akkulturation im Bereich der Musik, wenn nicht in allen, so bestimmt in einigen Gebieten des Landes;

c) ähnliches kann man über die *Terrakotten mit den Doppelpfeifen-Bläserinnen* sagen (Achsib, IAA 44.56; Schiqmona, IAA 81-1040; Tel Malchata, IAA 94-3394): bei diesen Figuren ist die autochthone Entwicklungslinie in AIP sogar noch klarer zu sehen – von den divergenten zylindrischen, von Frauen geblasenen Doppelpfeifen zu den parallelen kornischen, von Männern geblasenen Instrumenten.

d) *das Orchester*: dieser Topos wurde, wie bereits erwähnt, bis jetzt "phönizisches Orchester" genannt; diese Bezeichnung hat sich als zu eng gefasst und einseitig erwiesen und sollte durch "kanaanäisch-israelitisch philistäisch-phönizisches" oder "ostmediterranes/levantinisches Orchester" ersetzt werden.

Ausser diesen Tendenzen muss man noch auf den spezifischen Sozialcharakter der phönizischen Artefakte im Vergleich zu den philistäischen hinweisen: wir sehen im ersten Fall hauptsächlich eine mehr oder weniger nivellierte Massenproduktion, die in allen sozialen Schichten und ethnischen Gruppen in jedem Gebiet des Landes verbreitet ist, und im zweiten eine elitäre individuelle Kunsterscheinung, oft einzigartig in ihrer historischen Bedeutung und als Prototyp für die zukünftige Entwicklung bestimmend.

## 5. DIE TRITONSHÖRNER

Ein weiteres Beispiel für paradoxe Verhältnisse zwischen schriftlichen und archäologischen Quellen ist der Bestand im Bereich der Trompeteninstrumente. Das Widderhorn (*šofar*) und die Silbertrompeten (*ḥ<sup>a</sup>šoṣ<sup>e</sup>rah*, Pl. *ḥ<sup>a</sup>šoṣ<sup>e</sup>rot*), beide von Edith Gerson-Kiwi als "Priesterinstrumente" bezeichnet (Gerson-Kiwi 1957, 1416-22), sind häufiger als alle anderen Instrumente des AT erwähnt (71- und 32mal). Auch hinsichtlich Bauart und Spielpraxis sind diese Instrumente vollständiger als alle anderen beschrieben. Archäologische Quellen aber fehlen gerade für diese Instrumente für die ganze vorhellenistische Zeit völlig. Der Forscher ist ausschliesslich auf einige bekannte Funde der Nachbarkulturen angewiesen (z. B. die Tutanchamun-Trompete: Hickmann 1946; Hickmann 1961, Abb. 88; Manniche 1976; die Wandmalerei aus Mari: Parrot 1961, Abb. 389; das Karkemisch-Relief: Wooley 1921, Pl. B:18b; NGD 12, 200, Abb. 6; die Bronzefiguren aus Anatolien: Rimmer 1969, Pl. VIII:b, c; Alabasterreliefs aus Ninive: Rashid 1984, Abb. 143).

Das einzige in AIP archäologisch belegte Trompeteninstrument ist das häufig gefundene Tritonshorn. Die Behauptung von Jeremy Montagu, dass in AIP Tritonshörner nicht verbreitet waren (1981, 277), ist wohl auf Informationsmangel zurückzuführen. Gerade dieses Instrument aber erscheint im AT nicht, jedenfalls nicht mit einer spezifischen Bezeichnung. Aus dem Schneckengehäuse der *Charonia tritonis nodifera* (Lam.) hergestellt (Urania 1967, 378), ist es seit dem Altertum (etwa vom 3. Jt. v. Chr. an) bekannt (Pfeiffer 1914, 227), wird noch heute von Fischern im Jemen als Signalhorn geblasen (NGD 1,537) und in Spanien und Mikronesien beim Volks- und Kultanz gebraucht (NGD 12,275 und 279; 17,800). Seine Verbreitung erstreckte sich über weite Teile aller Kontinente von Spanien durch Südeuropa, Nordafrika, Südasien, Ozeanien bis Zentral- und Südamerika (Sachs 1965, 34; Jackson 1916, 2). AIP liegt in diesem Bereich und war anscheinend eines der Gebiete, in denen die Tradition des Tritonshornblasens lebte. Vom 2. Jt. v. Chr. an ist der Bereich der minoischen Kultur, besonders Kreta, für seinen Tritonshornkult bekannt. In klassischer Zeit war er mit der Meeresgottheit Triton verbunden; ein höchst seltener ikonographischer Beleg (Gemme mit Bild einer Priesterin, die das Tritonshorn vor dem Altar bläst) stammt aus der Zeusgrotte am Ostabhang des idäischen Gebirges in Mittelkreta (Aign 1963, 48-60, Abb. 19).

Zwei Typen des Tritonshorns sind bekannt: der eine, mit einem Endblasloch, das durch das Abschneiden des Apex (Spitze) entsteht. Er ist in Europa, auf dem asiatischen Festland, in Japan und im Mittelmeerraum verbreitet; der zweite, der in Mikronesien und Polynesien zu finden ist, hat das Blasloch in der Spira (Seitenwand) und wird wie eine Quertrompete geblasen. Der erste Typ gehört zu einer älteren Schicht (Sachs 1965, 37). Von den etwa 12 Tritonshörnern aus AIP ist das kleinste 11 cm, das grösste 25 cm lang. Sie fügen sich organisch in ihre sozio-geographische Umgebung. Alle sind vom *Charonia tritonis nodifera* (Lam.) des Mittelmeertypus (mit abgeschnittenem Apex), wodurch auch ihr Gebrauch als Klanggerät bestätigt ist. Nur ein Exemplar hat ein kleines (3 mm) Seitenloch unweit dem Blasende (**Abb. IV/5-1a-b**, L. 25 cm, 9. Jh. v. Chr., Hazor, IAA 78-5029); diese Öffnung muss als Fingerloch für Tonänderung interpretiert werden, zumal, wenn man die mehrfach durchgeführten Blasexperimente in Betracht zieht, die eine sehr klare Differenzierung zwischen den Tönen *es'* und *e'* ergab. Beispiele solcher Grifflöcher sind bekannt, erscheinen aber selten (vgl. Hedley 1922, 166). Das Seitenloch ist viel zu klein, um, wie vorgeschlagen (Yadin et al. 1960, 32; Bayer 1963, 141), für eine Aufhängeschnur zu dienen (solche Schnüre wurden durch ein Loch am breiten Ende der Schnecke gezogen; Hedley 1922, 165). Nur bei einem unserer Tritonshörner (**Abb. IV/5-2**, L. 19,5 cm, 4.-2. Jh. v. Chr., Schiqmona, IAA

81-622) konnte mit Schwierigkeit ein Oktavton erzeugt werden (fis'-fis"). Alle Hörner ergaben Töne in der ersten Oktave (vom Trompeter des Israel Radio Orchesters, I. Berlin, geblasen).

Die frühesten datierten Funde stammen vom Tel Qasile (12.-11. Jh. v. Chr., 19,0 cm, HUI ES-2968,277, beschädigt; Mazar A. 1980, 118, Pl. 40:9) und aus Hazor (9. Jh. v. Chr.; Yadin et al. 1960, 32, Pl. 166:11; Yadin et al. 1961, Pl. 150:27). Die jüngsten sind aus dem hellenistischen Schiqmona (IAA 81-621, L. 17,0 cm, beschädigt; IAA 81-622, s.o.; IAA 81-623, L. 11,0 cm, Tonerzeugung h'; IAA 81-693, L. 21,0 cm, Tonerzeugung f' u. Haifa Museum der Archäologie und Kunst, o. N., L. 18,0 cm, nicht geprüft). Die fünf Hörner (nicht veröffentlicht) wurden an verschiedenen Stellen der Siedlung entdeckt (persönliche Mitteilung von Dr. J. Elgavish, Leiter der Schiqmona-Ausgrabungen). Das ist ein Beleg für die Verbreitung des Tritonshorns als Haus- oder Privateigentum. Eines dieser schönen und überraschend volltönenden, bewegend klingenden Hörner ist das Exemplar IAA 81.622 (**Abb. IV/5-2**). Ein Exemplar wurde in den Tel Keisan-Ausgrabungen gefunden (EB K-8058, L. 21,5 cm, 7. Jh.-4. Jh. v. Chr., stark beschädigt), und zwei Hörner unbekannter Herkunft lassen sich, wenn überhaupt, nur mit Schwierigkeit datieren (Haifa Museum der Archäologie und Kunst, o. N., Prähistorisches Museum in Ma'yan Baruch); das Horn vom Hecht Haifa Universitätsmuseum (L. 20,0 cm, H-246, Tonerzeugung b') soll aus dem bronzezeitlichen Jericho stammen (MAI, Nr. 46).

Alle Tritonshorn-Funde stammen aus dem Bereich des philistäischen und phönizischen Kultureinflusses. Aufgrund der ausgesprochen kulturellen Fundkontexte sind einige von ihnen (z. B. das Tel Qasile-Exemplar; Mazar A. 1980, 120) als Elemente des lokalen Kultus anzusprechen; auch die Kommunikationsfunktion, die für diese Hörner charakteristisch ist, spielte offensichtlich eine Rolle: eines der Hörner aus Hazor wurde neben einer zerstörten Wand gefunden, was Yadin 1960, 32, an die Bauarbeiten der Stadtmauer Jerusalems (Neh 4,12-14) erinnert, wo der Schofar als Signalthorn für den Fall einer Gefahr diente.

In früher Zeit konnte der Begriff *šofar* wohl, wie so viele Klanggerätenamen, mehrfache Bedeutung haben und u.a. auch das Tritonshorn bezeichnen. Im Ps 81,4-5, der laut Othmar Keel der frühnachexilischen Zeit angehört (6. Jh. v. Chr.; Keel 1972, 318), wird das Horn (*šofar*) zur Ankündigung des Neumonds geblasen. Wenn man die bekannte Verbindung des Tritonshornes zum Mondkult (Sachs 1940, 50; Sachs 1965, 34) in Betracht zieht, könnte hier das Tritonshorn gemeint sein (später, in Num 10,10, wird zu diesem Zweck die *ḥašōšerah* geblasen). Jedenfalls sollte man einer kategorischen Verneinung der Gleichstellung von *šofar* und an-

deren natürlichen "Hörnern" wie z. B. dem Tritonshorn, nur mit grösster Vorsicht begegnen. Die negative Einstellung von Bayer (1963, 141-2), die das Tritonshorn vom reinen altisraelitischen Kultus (wenn es ihn je gab) ausschloss, veranlasste anscheinend Eric Werner (1980, 614) zu der falschen Folgerung, dass die Hörner aus AIP alle zu einer "präisraelitischen Periode" gehören. In hellenistischer Zeit verbreitete sich, wie das Schiqmona-Corpus der Tritonshörner bestätigt, in gewissen Gebieten Palästinas der griechisch-römische Tritonskult.

Wir können aufgrund der lokalen Funde behaupten, dass das Tritonshorn in AIP während mehr als tausend Jahren geblasen wurde und in dieser Zeit sowohl verschiedenen Kulturen diente, wie auch als Kommunikations- und Signalinstrument gebraucht wurde. Damit wollen wir Kurt Sachs' These unterstützen: das Tritonshorn kann unmöglich mit einer bestimmten Funktion oder ethnischen Zugehörigkeit verbunden werden, da "in Wirklichkeit das Gerät einen Bedeutungswandel ohnegleichen durchgemacht" hat (Sachs 1965, 34).

## 6. DAS GEHEIMNIS DER ABSENZ: EIN *ARGUMENTUM E SILENTIO*?

### EIN INTERLUDIUM ANSTELLE DES KAPITELS

"DIE BABYLONISCH-PERSISCHE ZEIT (586-333 V. CHR.)"

Die Diskrepanz zwischen schriftlichen und archäologischen Quellen im Bereich der Musikkultur erreicht ihren Höhepunkt in der Gegenüberstellung der Materialien aus babylonisch-persischer Zeit. Die Diskrepanz zwischen der Vielzahl literarischer und der Abwesenheit archäologischer Belege macht es unmöglich, ein Kapitel über diese Periode, die ein Teil des Zweiten Tempels ist, zu präsentieren. Ich habe mich daher für dieses Interludium entschieden.

In der musikwissenschaftlichen Literatur, wie auch in der Judaistik, den Biblischen Studien und anderen Kulturwissenschaften, wird diese Nichtübereinstimmung der Quellen völlig ignoriert (Braun 1994a, 141). Mehr noch: es entstand der Eindruck, dass die Quellen ein vollständiges und klares Bild über die Musikkultur AIPs dieser Zeit geben. Tatsächlich bezeichnet die allgemeine historische Literatur die Quellenlage für die babylonische und vor allem persische Zeit als "ausgesprochen gut" (Weippert 1988, 693).

Die objektiven Verhältnisse, die nach der Katastrophe des Jahres 586 v. Chr. (Nebukadnezars endgültige Eroberung Jerusalems und die Zerstörung des Ersten Tempels) mit der Herrschaft des Kyros eintraten, waren günstig, besonders im ehemaligen Israel und in Juda (Davies/Finkelstein

1984, 70-87; Hermann 1973, 355-63), und erwiesen sich als fördernd für die lokalen ethnisch-kulturellen und religiösen Entwicklungen. Das beste Zeichen dafür war der Aufbau des Zweiten Tempels kurz vor dem Beginn des 5. Jh. v. Chr. Man kann hier von einer wahren Renaissance des jüdisch-israelitischen Kultlebens (Kyros-Edikt; Esra 6,3) sprechen. Die wichtigste schriftliche israelitisch-judäische Quelle, das Alte Testament, lässt den Herrschern dieser Periode gegenüber eine durchaus positive Stimmung erkennen.

All das lässt uns ohne weiteres eine Zeit der Blüte des religiösen und kulturellen Lebens, und damit auch der Musikkultur, erwarten. Ein solches Bild, erstaunlich glänzend und glorreich, entsteht auch wirklich aus den schriftlichen Quellen dieser Zeit – den Büchern Esra und Nehemia. Diese Bücher des AT bieten uns die Zahlen der mit Kultmusik verbundenen professionellen Gruppen der Israeliten und Judäer, die vom babylonischen Exil in die Heimat zurückkehrten: *kohanim* (Priester, die die *ḥāṣōṣerōt* blasen): 4'289 (Esra 2,36-39; 3,10; Neh 7,39-42; 12,35 u. 42); *lēvijim* (Tempeldiener, die die anderen Musikinstrumente – *mēšyltayim*, *nēvalim*, *kinnorot* – spielten: 74 (Esra 3,10; Neh 7,12, 27); *mēšorērim* (Tempelsänger), die beim Lobgesang zwei grosse Dankchöre bildeten: 128 oder 148 (Esra 2,41; Neh 7,44); *mēšorērim* und *mēšorērot* (Sänger und Sängerinnen); 200 oder 245 (Esra 2,65; Neh 7,67). Die letzteren werden zusammen mit den Knechten, Mägden und Sklaven genannt und gehören offensichtlich einem niedrigeren Rang an als die zuvor erwähnten Tempelsänger. Die mit Amtskleidern ausgestatteten Priester, Tempeldiener und Tempelsänger bildeten grandiose Orchester und Chöre, die bei Feierlichkeiten, wie z. B. der Grundsteinlegung beim Tempelbau (Esra 2,10) oder der Einweihung der Stadtmauer Jerusalems (Neh 12,27 u. 31), mit Trompeten- und Beckenschall, mit Gesang und Leierspiel die Zeremonie des Gottesdienstes begleiteten. Bei diesen Festlichkeiten liess Nehemia "die Oberen von Judäa oben auf die Mauer steigen und stellte zwei grosse Dankchöre auf" (Neh 12,27), wobei einige Priester mit Trompeten, andere mit Saitenspiel den "lauten Gesang" unterstützten (Neh 12,35, 36 u. 42), während die beiden Gruppen der geistlichen Musiker unter der Leitung Esras und Nehemias durch die ganze Stadt schritten (Neh 12,36-39).

Allein dieser Charakter der musikalischen Praxis, die grosse Zahl der geistlichen Musiker und die musikalischen Massenumzüge sollten ein Zeichen offensichtlicher Blüte der Musik dieser Zeit sein und werden heute auch so interpretiert. Flavius nennt in seinen *Antiquitates* (XI, 3,10) bescheidenere Zahlen – nur "gegen 525 Priester, und 245 Sänger und Psalterspieler", und beim Wiederaufbau des Tempels keine Instrumentalisten ausser Posaunenbläsern (XI, 4,2-3) – dennoch ist auch hier ein reiches und üp-

piges Musikleben geschildert. Spätere schriftliche jüdische Quellen (Mischna, 2.-3. Jh; Talmud, 5.-6. Jh.) geben auch Einzelheiten zu diesen Tempelorchestern, für die das Hoforchester Babyloniens als Prototyp gedient haben soll (EJ, 12, 560): die Tempelorchester sollen "nicht weniger als zwei *n<sup>e</sup>valim*, nicht aber mehr als sechs; nicht weniger als zwei *ḥalilim*, nicht aber mehr als zwölf" haben (M 'Arakhin 2,3); oder "nicht weniger als neun *kinnorot*, und zu erweitern bis zur Unendlichkeit; nicht weniger als zwei *ḥ<sup>a</sup>šoše<sup>e</sup>rot*, und beizufügen bis zur Unendlichkeit; und der *šilsal* (soll) nur einer" sein (ebd. 2,5); oder ganz einfach "*kinnorot* und *n<sup>e</sup>valim* und *m<sup>e</sup>šyltayim* und *ḥ<sup>a</sup>šoše<sup>e</sup>rot* und andere Musikinstrumente ohne Zahl" (M Sukkah 5,4).

Es ist daher kein Wunder, dass in Studien, die Geschichtsschreibung einzig auf der Basis des AT und schriftlicher Quellen der römischen und byzantinischen Zeit aufbauen, zur Musik des Zweiten Tempels behauptet wird: "we are remarkably well informed" (McKinnon 1979/80, 77), oder "the information is often very precise" (EJ, 12,565). Weiterhin werden auch stilistische und konkrete organologische und praktische Folgerungen gezogen, so etwa: zu dieser Zeit treten "die Chordophone in den Vordergrund, während die Lärminstrumente zurückweichen" (Werner 1989, 90); "die zehnsaitige Harfe wird neu eingeführt" (Seidel 1989, 159), die Becken erklingen im äusseren Vorhof des Tempels, da es für dieses Instrument "ausreichend archäologische Funde gibt" (sic !) (ebd., 167) und "als Instrumente der Tempelmusik werden Zimbeln (Becken), Leier und Harfe" gebraucht (ebd., 193).

In Wirklichkeit aber ist der Sachverhalt ganz anders: in der Archäologie sind wir mit einer unerwarteten Fundlücke von etwa 300 Jahren konfrontiert und haben somit keine materiellen Beweise für das in den schriftlichen Quellen beschriebene Bild, insbesondere bezüglich der Tempelmusik. Nach den reichlichen Artefakt-Funden der Bronze- und Eisenzeit im Bereich der Musik besitzen wir nur knapp eine Handvoll von Funden, die man in die babylonisch-persische Zeit datieren kann. Unmittelbar danach – in der hellenistisch-römischen Zeit – erscheint wieder eine Fülle von Musik-Funden – um 200. Die Artefakte, die der babylonisch-persischen Zeit zugerechnet werden, sind mit seltener Ausnahme alle von zweifelhafter Datierung und Provenienz; sie gehören typologisch zu entweder einer präbabylonischen oder postpersischen Periode. So gehören die Glockenform, Glocke und Bronzenfigur einer altägyptischen (präpersischen) Kulturtradition an (s. **Abb. V/1-6a-b** u. **7**, Kap. V/1, IAA S-215 u. HU, o. N.; **Abb. III/3-5**, Kap. III/1, IAA 33.2771). Die archäologischen Musikinstrumente (Knochenpfeife, s. Kap. III/7, **Abb. III/7-2**, IAA 67-487 u. Schneckentrompete, s. Kap. IV/5, Tel Keisan, 7. Jh. v. Chr.-4. Jh., EB K-



8058) lassen sich eindeutig einordnen: das erste in die Eisenzeit, das zweite zum hellenistischen Musikinstrumentarium. Der persischen Gruppe kann man wahrscheinlich die von Ya‘akov Meshorer als samaritanisch bezeichneten Münzen zurechnen (s. **Abb. IV/6-1a-b**, Münze, Bronze, 4. Jh. v. Chr. (?), UP, IAA 1442.1, Meshorer 1991, Nr. 58); denn hier sehen wir eine Prägung, die mit allen ihren Eigenschaften in persischen Vorbildern haftet (s. Kap. V/6 u. 7). Einzig die Terrakottafigur einer Trommlerin und die Zeichnungen auf Tonscherben (**Abb. IV/6-2**, Tel Erani, 6.-4. Jh. v. Chr., Stern E. 1982; u. **Abb. IV/6-3**, 6.-4. Jh. v. Chr., Macalister 1912, Pl. 177:6 u. 10), besonders die letztere, die einen Reigen darstellt, könnte sich auf das kollektive Trommelschlagen der lokalen Bevölkerung beziehen, das in Ps 69,20 erwähnt wird. Eigentlich gehören alle Musikinstrumente und Musiktopoi dieser dürftigen Artefaktegruppe zu benachbarten chronologischen Perioden und Kulturen und bieten weder einen Beweis für die Musiktätigkeit noch für das Musikinstrumentarium – Becken, Saiteninstrumente, Trompeten –, die von alttestamentlichen Quellen als für diese Zeit typisch genannt werden. Sogar wenn wir verschiedene Faktoren in Betracht ziehen – z. B. das mässige Interesse der Archäologen und Historiker an dem babylonisch-persischen Zeitalter (s. hierzu die vier Abbildungen der babylonisch-persischen Zeit im Vergleich zu dreissig der hellenistisch-römischen Zeit, THL, 183-268) oder den Einfluss der ikonoklastischen Tendenzen in der israelitisch-judäischen Religion und das damit verbundene auffällige Fehlen ikonographischen Materials in den judäischen Ausgrabungsstätten (Stern E. 1982, 158), sowie die verhältnismässig kurze Dauer dieser Periode – sogar wenn wir all das in Betracht ziehen, ist es nicht leicht, diese Informations-Lücke, dieses totale Fehlen an Musikfunden, zu erklären.

Es scheint sich hier um mehr als ein zufälliges oder in Zukunft aufzuhebendes Ausbleiben von archäologischen Musikfunden zu handeln. Dies kann am Beispiel der Laute exemplifiziert werden: nach den drei höchst interessanten und informationsreichen Funden der späten Bronzezeit haben wir bis zur hellenistischen Zeit keinen einzigen Lauten-Beleg. In diesem archäologischen Kontext scheint es kein Zufall zu sein, dass wir auch im AT keinen eindeutigen Namen für dieses Instrument feststellen können. Eine ebenso beredte Tatsache ist das völlige Ausbleiben von Becken-Funden (s. Kap. I/6). Dies könnte ein Zeugnis dafür sein, dass in dieser Zeit die Becken wenig verbreitet waren – nicht nur bei der breiten Bevölkerung, sondern auch im institutionalisierten Gottesdienst.

Im Fall der babylonisch-persischen Periode haben wir hier wohl ein Faktum vorliegen – den archäologischen Sachverhalt – dass der Wertung

des Musiklebens dieser Zeit in AIP, besonders der kultischen Musikpraxis, als reich, üppig, verschieden- oder neuartig, überzeugend widerspricht.

Der allgemeine Quellenbestand im Bereich der Musikarchäologie AIPs ist nicht gerade dürftig. In quantitativer Hinsicht kann man ihn sogar als gut bezeichnen – es sind fast 400 Funde aus regulären Ausgrabungen vorhanden sowie etwa 200 Artefakte unbekannter Provenienz. Das bedeutet, dass sich unsere Vorstellungen bezüglich des Musiklebens in AIP, der Typologie der Musikinstrumente und ihrer chronologischen Verteilung nicht so bald (wenn überhaupt) ändern werden. Bei diesem Sachverhalt ist es unmöglich, die archäologische Lücke der babylonisch-persischen Zeit zu ignorieren. Solange wir keine Erklärung für diese Erscheinung haben, ist eine zuverlässige Interpretation der musikalischen Informationen der Bücher Esra, Nehemia und Chronik nicht möglich.

## Kapitel V

### Die hellenistisch-römische Zeit

#### 1. DIE APOTROPÄISCHEN GLÖCKCHEN

"Und unten an seinem Saum (des Obergewands) sollst du Granatäpfel machen aus blauem und rotem Purpur und Scharlach ringsherum und zwischen sie goldene *pa'amonim* auch ringsherum, dass ein goldener *pa'amon* sei, danach ein Granatapfel, und wieder ein goldener *pa'amon* und wieder ein Granatapfel ringsherum an dem Saum des Obergewandes. Und Aaron soll ihn tragen, wenn er dient, dass man seinen Klang höre, wenn er hineingeht ins Heiligtum vor den Herrn und wieder herauskommt; so wird er nicht sterben" (Ex 28,33-35, ähnlich auch Ex 39,24-26).

*pa'amon*, sing., *pa'amonim*, pl. (*pa'am*, hebr. Schlag), ist einer der seltenen Musikinstrumentennamen des AT, der keine Meinungsverschiedenheit hervorruft und als Glocke akzeptiert wird (Sendrey 1969b, 385; Koller 1947, 26; Sachs 1940, 109; Bayer 1968, 771). Ex 28,33-35 stammt wahrscheinlich aus dem letzten Jahrhundert der Königszeit (ca. 7. v. Chr.; EJ 13, 235), eventuell auch aus späterer Zeit (6 Jh. v. Chr., van Dyk 1990). In der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. beschrieb Josephus Flavius (ca. 37-100) in seinen *Antiquitates* das Gewand des Hohenpriesters und kam dort auch auf die "goldenen Glöckchen" zu sprechen: "die Granatäpfel bedeuten den Blitz, der Schall der Glocken den Donner" (FJA, III, 7,4 u. 7,7). Ungefähr in dieselbe Zeit gehört Plutarchs Bericht (40-120) vom Gewand des Hohenpriesters der Juden, an dem die vielen dort angebrachten Glöckchen klingelten, wenn er sich bewegte. Plutarch sah in diesem Gebrauch eine Verwandtschaft mit dem dionysischen Kult (Stern M. 1974, 558). Ikonographisch ist diese Tradition im Alten Orient schon seit dem 15. Jh. v. Chr. belegt (Gewand eines syrischen Gesandten auf einer Grabmalerei aus der Zeit Thuthmosis III.; Grace 1956, Fig. 2), und sie erscheint noch in römischer Zeit (Stele des Hohenpriesters von Hierapolis (Seyrig 1939, 183-187, Pl. XXVI). Auch im römischen Palästina bestand wahrscheinlich dieser Brauch. In einem Jerusalemer Grab wurden Glöckchen mit anhaftenden Stoffetzen gefunden (Überreste des Rocksäumes? **Abb. V/1-10**; Hamilton/Husseini 1935, 172, Pl. LXXXI:8). Die erste ikonographische Bestätigung dieser Tradition in jüdischen ikonographischen Quellen ist nicht vor der byzantinischen Zeit zu finden: ein einzigartiges Mosaik, Teil eines Synagogenfußbodens (frühes 5. Jh.), wurde erst vor einigen Jahren von den Archäologen Ehud Netzer und Ze'ev Weiss in der

durch ihre Dionysos-Mosaiken bekannten (s. Kap. V/5) römisch-byzantinischen Stadt Sepphoris entdeckt (Weiss/Netzer 1996, 20). Das schwer beschädigte Mosaik zeigt Reste des Saumes von einem Gewand, das laut der erhaltenen Mosaikinschrift dem Hohenpriester Aaron gehörte (Nachzeichnung, **Abb. V/1-14**). Diese Quelle könnte das Fortbestehen dieser Kulttradition auch im zweiten Jerusalemer Tempel bestätigen.

Die apotropäische und prophylaktische Funktion dieser Exorzismusglöckchen für Mensch und Tier ist in breiten Kreisen anerkannt (Dölger 1934; Hickmann 1951, 18; Avenary 1956, 24; Schatkin 1978, 152). Die Bedeutung der Glocke aber ist nicht nur apotropäisch: sie ist Symbol des Lebens (vgl. dazu die Parallelität Granatapfel/Glocke) und Zeichen einer blühenden Zukunft (Sach 14,20; RIA, III, 431); sie ist Symbol der Weltharmonie bei Philo von Alexandrien, der Busse für Rabbi Jonathan von Bet Guvrin (Avenary 1956, 25; TJ Yoma 44c). Sie ist ein Kultgegenstand, worauf die zwei "Hörner" des frühesten Belegs für Glocken aus AIP, der Megiddo-Glocke (**Abb. V/1-1**, 9. Jh. v. Chr., H. 6,3 cm, OI M936, Lamon/Shipton 1939, Pl. 77:13), hinzuweisen scheinen (vgl. dazu den Altar mit Hörnern aus Megiddo; Loud 1948, Pl. 254; Devries 1987, 31). Das bestätigen das Bes Gesicht auf einer Glocke vom Tel Ḥalif und vom Tell eṣ-Ṣafi (**Abb. V/1-5**, 9.-4. Jh. v. Chr., H. 3,2 cm, IAA 80-697, IEJ 1979, 243; u. **Abb. V/1-6a-b**, 6.-4. Jh. v. Chr., H. 3,0 cm, IAA S215, Bliss/Macalister 1902, 42, Fig. 20). Die grosse Zahl der in Gräbern gefundenen Glocken, besonders aus der hellenistischen Zeit (etwa 70%), weist auf eine kultische Verwendung der palästinischen Glocken hin (die statistische Auswertung wurde aufgrund von 65 Glocken vom Autor durchgeführt); diese Statistik zeigt eine Eigenart der palästinischen Verhältnisse, die sich von den mesopotamischen in dieser Hinsicht stark unterscheidet (RIA, III, 430). Die Glocke im Dienst des orgiastischen Dionysos-Kultus findet sich nicht nur bei Plutarch, sondern ist auch ikonographisch belegt (s. Schech Zuwejid-Mosaik, **Abb. V/5-2c**); das Glöckchen mit der Kette (**Abb. V/1-13**, H. 2,2 cm, Mischmar Ha'emeq, IAA 78-138, THL) bezeugt, dass sie auch als Amulett getragen wurde (Hickmann 1951, 15). Zuletzt sind auch die profanen Funktionen (Kommunikation, Schmuck) zu erwähnen (Schatkin 1978, 155; Schmuck – das winzige Cäsarea-Glöckchen, **Abb. V/1-9**, H. 0,8 cm, IAA 51-686; Kommunikation – die Tierglocke von Masada, **Abb. V/1-7**, H. 6,3 cm, HUAI o. Nr., Spear 1987, 139, Fig. 152).

Im jüdischen Glauben hat sich die Bedeutung der Glocke bis in das frühe Mittelalter erhalten. Sie wurde auch mit der Zahlenmagie ( $12 \times 6 = 72$  Glöckchen auf dem Gewand des Hohenpriesters) verbunden (Avenary 1956, 25). Im vorhellenistischen Palästina war der Gebrauch der Glocke besonders im israelitisch-judäischen Kult wahrscheinlich ziemlich be-

grenzt. Das legen sowohl schriftliche wie auch archäologische Quellen nahe. Ausser an den zwei Stellen im Buche Exodus wird *pa'amon* im AT nicht erwähnt. Die Glöckchen hatten einen stabilen Platz in allen Kulturen des römischen Reiches, und Plutarch hatte sie, wie gesagt, mit dem Dionysoskult verbunden. Aus dem vorhellenistischen Palästina stammen knapp zehn Glocken, von denen ein Teil Importe darstellen dürften (z. B. die Glocke von Tel Halif, **Abb. V/1-5**).

Der älteste Fund aus AIP ist die bereits erwähnte Megiddo-Glocke (**Abb. V/1-1**; Lamon/Shipton 1939, 141, Pl. 73:13), die hinsichtlich Form, Grösse und Herstellung den assyrischen Glocken ähnlich ist (Rimmer 1969, Pl. XXc; BM 81-11-3, 1957); sie wurde in Schicht IV (9.-8. Jh. v. Chr.) gefunden. Die Hörner scheinen eine lokale Hinzufügung zu sein. Die übrigen frühen palästinischen Glockenfunde – die aus Achsib (**Abb. V/1-2**, nicht veröffentlicht, H. 2,0 cm, IAA 60-1104, von M. Prausnitz neuerdings in das 7.-6. Jh. v. Chr. datiert, persönliche Kommunikation vom 2. Jan. 1989), aus Ziklag (**Abb. V/1-3**, 6,0 cm, 7.-6. Jh. v. Chr., EE 1742; Oren 1982, 160), vom Tel Batash (**Abb. V/1-4**, H. 4,0 cm, 6. Jh. v. Chr., EE 17200; IEJ 29/4, 1979, 243) und eventuell aus Geser (**Abb. V/1-8**, H. 4,3 cm, 9.-6. Jh. v. Chr., IAA M488, auch die Glöckchen IAA M492; aufgrund der Form dieser Glöckchen ist diese Datierung der von Albright 1960, 13, angegebenen hellenistischen vorzuziehen) – stammen anscheinend alle von Orten mit philistäischem oder phönizischem Kultureinfluss. Andererseits gehört die Tel Halif-Glocke (Schatkin 1978, 155) zu dem bekannten Bes-Typ der ägyptischen Spätzeit (8.-4. Jh. v. Chr.; Hickmann 1951, Fig. 1 u. 1b) und muss, wie schon erwähnt, als Import betrachtet werden. Wir sehen hier das Bes-Gesicht und drei Tier-Gottheiten – wahrscheinlich den schalkköpfigen Anubis, den Apis-Stier und den falkenköpfigen Horus. Auf jeden Fall muss man diese Glocke einer früheren Zeit zurechnen als dem von Archäologen vorgeschlagenen 3. Jh. v. Chr. (IEJ, 29/4, 1979, 248). Die einzigartige Gussform (**Abb. V/1-6a**; Bliss/Macalister 1902, 38-40, Fig. 20) mit Gesichts-Bildnissen (vierseitig) und Doppelklöppel möchte man als Bes-Typ-Glocke bezeichnen (besonders, weil diese Gussform zusammen mit sechs Bes-Figuren und anderen ägyptischen Kultobjekten gefunden wurde ist; ebd., 40). Das geometrische Muster aber, wie auch der Doppelklöppel, ist für ägyptische Glocken ungewöhnlich. Man könnte an die Möglichkeit eines Lokalstils denken, da es zu bezweifeln ist, dass eine Gussform importiert wurde. Auch hier, wie bei anderen frühen Glocken, gehört der Fundort zum philistäischen Kulturkreis.

Aus hellenistisch-römischer Zeit sind mindestens 65 Glockenfunde bekannt, und aus der byzantinischen bereits mehr als hundert (s. IAA-Kartothek). Diese Glockenfunde sind über das ganze Land verstreut, wobei Jeru-

salem, Geser, Achsib und Bet-Schean die grössten Konzentrationen aufweisen: jeweils mehr als fünf Glocken (IAA Glockenfunde-Karthotek). Die grössten Glocken sind über 6 cm hoch (**Abb. V/1-7**), die kleinsten messen kaum 1 cm (**Abb. V/1-9**); die meisten aber sind 2-4 cm hoch. Alle erhaltenen Glocken sind aus Bronze hergestellt und haben einen eisernen Klöppel. Die Ausmasse der Glocken scheinen nach der Königszeit abzunehmen. Obwohl sie in grosser Mannigfaltigkeit auftreten, lassen die Glockenformen der hellenistisch-römischen Zeit sich auf drei Grundformen reduzieren: die halbkugelig-kuppelförmige (z. B. **Abb. V/1-10**, Jerusalem, IAA 34.3137), die konische Kleinform mit kreisförmigem Grundriss (**Abb. V/1-11**, El Bineh, IAA 34.7801) und die moderne Kirchenglockenform mit auseinanderlaufendem Rand (**Abb. V/1-12**, Abu Schoscha, IAA 59-403). Und dennoch hat jedes Glöckchen seine individuelle, fast unwiederholbare Form. So vielfältig und reich wie die Funktionen der Glocke, so verschiedenartig und phantasievoll sind ihre Formen. Die Glocke kann wie andere Idiophone – Rasseln und Becken – als Brückenerscheinung betrachtet werden: im Laufe von einigen Jahrtausenden trägt sie bestimmte Traditionselemente und Grundformen von einer historischen Periode zur anderen weiter, obwohl Einzelheiten der Anwendung und der Form sich ändern.

## 2. IDUMÄISCHE JAGD- UND TRAUERMUSIK UND JUDÄISCHE TEMPELTROMPETEN

"It was early June, 1902, when we heard in Jerusalem that there was much illicit excavation for antiquities in the neighborhood of Beit Jibrîn (Beth Guvrin) ... a certain Nubian ... could guide us intelligently over the site. ... It proved to be ... the most remarkable tomb ever discovered in Palestine. ... We chanced to be the first travelling scholars to arrive on the scene after their excavations by the natives ..., the paintings ... were at the time of discovery in perfect state of preservation. The heads which had been scratched out were effaced ... by the sheikh of Beit Jibrîn, a pious Moslem, who entering the tombs, cried out *ḥaram*, "forbidden", and drawing his knife from his girdle, scratched out the faces of the trumpeter, the rider and the Ethiopian of the animal frieze." So berichten die bekannten Archäologen John O. Peters und Hermann Thiersch (1905, 1-2) über die Entdeckung der Grabmalerei aus dem hellenistischen Marescha, der Hauptstadt des westlichen Idumäa, 40 km südwestlich von Jerusalem.

Die Wandzeichnungen sind bald nach ihrer Entdeckung verblasst und weitgehend unsichtbar geworden, waren aber noch rechtzeitig von den

Dominikaner-Patres der École Biblique et Archéologique Française in Jerusalem kopiert und photographiert worden (Peters/Thiersch 1905, Taf. IV bis XVI; die Originale, bis etwa 1990 in der Ecole Biblique, Jerusalem, aufbewahrt, sind nicht mehr zu finden). Im Jahre 1994 restaurierte die IAA die Gräber samt Zeichnungen unter der Leitung von Prof. Amos Kloner.

Die Idumäer, deren Abstammung nicht endgültig geklärt ist (De Geus 1980), erreichten in hellenistischer Zeit eine eigenständige synkretistische Kultur, die in sich diverse nahöstliche – philistäische, phönizische, griechische, etruskische, ägyptische und jüdische – Elemente vereinigte (Peters/Thiersch 1905, 92f; Oren/Rappaport 1984, 152; NEAEHL III, 954-5; Safrai/Stern 1974, 974). Marescha, von Rom niemals als *polis* anerkannt, wurde nach griechischen Vorbildern gebaut und war ein Vorposten der in AIP um sich greifenden Hellenisierung. Sie wurde wohl vor allem von der in Marescha ansässigen Kolonie von Sidoniern vorangetrieben. Marescha entwickelte sich in hellenistischer Zeit zu einem bedeutenden nahöstlichen Zentrum der Künste und hinterliess reiche archäologische Belege im Bereich der Architektur, des Theaters, der darstellenden Künste (Kuhnen 1990, 73-75) und des Musiklebens.

Obwohl Zahl und Bedeutung der idumäischen Musikfunde sehr eindrucksvoll ist und diese von einer hochstehenden Musikkultur der hellenistischen Zeit zeugen, fanden sie in der Musikwissenschaft keine entsprechende Beachtung. Das ist um so erstaunlicher, als die Zeichnungen der idumäischen Gräber, die zu den frühesten (schon 1902!) Musik-Funden in AIP gehören (Peters/Thiersch 1905), eines der wichtigsten Zeugnisse nicht nur lokaler, sondern auch der gesamten nahöstlichen Musikkultur dieser Zeit sind.

Die idumäische Musikkultur war keine Zufallserscheinung eines plötzlichen kurzfristigen Aufblühens, sondern Resultat einer längeren Tradition, die ihre Wurzeln anscheinend in der Eisenzeit hatte. Dies können wir indirekt an Texten entnehmen. Schon im frühen 1. Jt. v. Chr. muss eine bedeutende Konzentration geistiger und künstlerischer Kräfte in den von Rehabeam, dem ersten König des vom Nordreich getrennten Juda (928-911 v. Chr.) verwalteten Städten Jerusalem, Betlehem, Gat, Marescha, Lachisch und anderen stattgefunden haben: "Die Priester und Leviten, die verstreut in ganz Israel lebten, stellten sich aus allen Gebieten bei ihm (Rehabeam – J.B.) ein. Denn die Leviten verliessen ihre Weideflächen und ihren Besitz und zogen nach Juda und Jerusalem..." (2 Chr 11,8 und 13-14; dieses ist zwar von anderen Quellen nicht bestätigt). Diese Entwicklung lokaler Kulturen in Edom, Philistäa und Juda hat, in aktivem Kontakt mit Einflüssen von aussen (ägyptischen, griechischen, sidonischen, etruskischen, zyprischen,

schen), ihren Höhepunkt in hellenistischer-frührömischer Zeit erreicht (3.-1. Jh. v. Chr.).

Etwa 30 archäologische Funde sind von Bedeutung für das Verständnis der idumäischen Musikkultur. Ausser den Marescha-Wandmalereien, von denen weiter unten die Rede sein wird, können wir auf die folgenden Gruppen von Artefakten hinweisen, die zum Corpus dieser Musikkultur, bzw. zu ihrer Genese gehören:

a. Die edomitischen Funde von Qitmit und Malchata aus dem 7.-6. Jh., die der idumäischen Kultur vorangingen und eine separate Kultureinheit bilden: es sind einzigartige Terrakotten, die keine Parallelen in AIP haben und als autochthone Kunstwerke mit ihrem Phantasie\_reichtum, ihrer Ausdruckskraft und ihrem Raffinement im Nahen Osten einzig dastehen (s. Kopf einer Göttin mit Hörnern und Rassel, **Abb. III/5-13**, Plakettenfigur eines Doppelrohrbläfers und Mann mit Doppelrohr, **Abb. IV/2-7 u. 8**);

b. Die Marescha-Terrakotten mit Darstellungen von Lauten- und Harfenspielern (s. z. B. **Abb. V/4-20**), die nach einer mehr als tausendjährigen Abwesenheit wieder im Bereich AIPs erscheinen; und

c. Die Bet-Natif (Bethlethepha)-Plakettenfiguren (s. **Abb. V/4-15, 16, 17 u. 18**) mit Darstellungen von Frauengestalten mit verschiedenartigen Idiophonen (Becken, Rasseln, Kastagnetten), die wahrscheinlich eine Transformation der früheren Trommlerinnen-Figuren sind (s. Kap. IV/1).

Die Gräber der Nekropole von Marescha mit den Bildern von Musikern und Musikerinnen gehören zum bekannten hellenistischen Schiebestollen-Typ unterirdischer Felsgräber. Die reichen Gräber bestehen aus einem Vorraum, der verschiedenen Zwecken dienen konnte – Ritual, Opfer, Aufenthalt, sogar Liebesrendezvous (Peters/Thiersch 1905, 56-57) – und Kammern mit Begräbnisnischen oder Stollen (lat. *loculi*, hebr. *kochim*), in die die Toten mit dem Kopf voran hineingeschoben wurden (daher auch der Name Schiebestollengrab). Die Marescha-Gräber werden als älteste dieser Art in AIP betrachtet (Kuhnen 1990, 73-75). Im Zusammenhang mit der Einzigartigkeit der Zeichnungen in diesen Gräbern (s. **Abb. V/2-1 u. 2**) und den neuartigen Aspekten der dargestellten Musikinstrumente und ihrer Funktion, darf man hier nicht nur von einem revolutionären Vordringen des griechischen Einflusses reden, sondern muss auch auf Zeichen einer neuen autochthonen Kultur in AIP hinweisen.

Die Inschrift im ersten Grab, die aus dem 3. Jh. v. Chr. stammt, identifiziert den Besitzer der Grabstätte als: "Apollophanes, Sohn des Sesmaios, im 33. Jahr, Haupt der Sidonier in Marescha, bekannt als der Tüchtige und die Familie Liebende; er starb im 74. Jahr seines Lebens" (Peters/Thiersch 1905, 38). Der Mann gehörte also zur sidonischen Elite, was vielleicht die Jagdszene (**Abb. V/2-1**) auf dem Tierfries der Hauptkammer erklärt.



Die Jagd gehörte zur Lebensweise der phönizischen und hellenistischen Aristokratie, wie man zyprischem ikonographischem Material entnehmen kann (Perrot/Chipiez 1885, II, Fig. 143); die zyprischen Szenen enthalten aber keine Musikelemente. Die Musik ist ein Topos der assyrischen Ikonographie, wo sie eine kultische Rolle bei der Libation zu Ehren der erfolgreichen Jagd spielt und die ganze Handlung einen ausgesprochen theatralischen Charakter hat (Rashid 1984, Abb. 134, 135 u. 146). In unseren Marescha-Szenen sehen wir ein eigenartiges Verschmelzen dieser zwei Traditionen – Musik und Jagdszene. Letztere stellt aber, im Gegensatz zur assyrischen Ikonographie und ähnlich den sidonischen Königssarkophagen (Hamdy Bey/Reinach 1892, Taf. X), eine reale Handlung dar, was durch viele Details bestätigt wird (das gejagte Tier, eine Leopardin – die Überschrift bezeichnet sie als ΠΑΡΔΑΛΟΣ – wird in AIP öfters abgebildet, THL, 200-201, Abb. 99).

Die Jagdszene erhält durch den stolz schreitenden Trompeter einen aristokratischen Zug. Die Tunika, der mazedonische Chlamys und das Kopfband – alles zeugt vom hohen Rang des Trompeters; sein Auftreten hat eine offensichtlich zeremonielle Bedeutung. Er hält die Trompete streng horizontal mit der rechten Hand; seine Linke ist auf die Hüfte gestützt, was das Zeremonielle seines Auftretens unterstreicht. In den meisten Abbildungen wird die *tuba* anders, in einer aufwärts gerichteten Position und mit beiden Händen gehalten (Fleischhauer 1964, Abb. 30, 32 u. 36).

Neben der klar lesbaren Überschrift ΙΙΙΙΙΟΣ (Pferd), ΛΙΒΑΝΟΥ (vom Libanon) und ΤΟΥ ΙΙΙΙΙΚΟΥ (des Reiters), sind über dem Kopf des Trompeters Reste eines Wortes zu sehen, das Peters/Thiersch 1905, 23 als ΚΑΙΙΙΙΚΤΗΣ (Trompeter) deuten. Die Trompete wird in der griechisch-römischen Kultur als Kult-, Militär- und Zivilinstrument erwähnt und abgebildet (Sachs 1940, 145-6, Marcuse 1975, 789; Fleischhauer 1964, 68, Abb. 30, 32 u. 36; Perrot 1971, Taf. II u. V; Bragard 1967, Abb. 1:24). Die Malerei aus Marescha zeigt, meines Wissens zum ersten Mal, den Trompeter bei der Jagd – eine klare Neuerung in bezug auf die Funktionen des Instruments. Wir haben eine römische *tuba* vor uns, etwa 120-130 cm lang, leicht konisch, mit einem Durchmesser von 2-3 cm am Mundende und 10-15 cm an der Stürze. Diese Instrumente wurden mit Knochen- oder Bronzemundstück gebraucht und konnten bis zu sechs Töne erzeugen. Bei unserem Instrument ist, ähnlich wie bei einigen anderen Trompetendarstellungen, am Anfang der Stürze ein Streifen zu erkennen (Behn 1954, Abb. 172; Perrot 1971, Taf. V), der ein aufgesetztes Trompetenteil vermuten lässt.

Diese Instrumente wurden aus gehämmelter Bronze hergestellt, wie einige erhaltene Exemplare bezeugen (z. B. im Magyar Nemzeti Múzeum

Nr. 10.1951.3, Budapest). Die Technik des gehämmerten Metalls wird schon in Num 10,2 erwähnt, hier im Fall der alttestamentlichen Trompeten von *kəsaʿf miqšah* (geschlagenes Silber). Aus der römischen Zeit kennen wir auch die *tuba ductilis* ("Trompete aus gezogenem Erz", Sachs 1972, 400a), also auch gehämmert, die bei Plinius mit Phönizien verbunden wird (*Historia naturalis*, 34,8).

Die Trompetendarstellung aus Marescha hat ausser der Verwandtschaft mit erhaltenen archäologischen Instrumenten auch ikonographische Parallelen (Behn 1954, Abb. 153 u. 172; Bragard 1967, Abb 1:24), vor allem auf dem berühmten Beuterelief des Titusbogens in Rom (zwischen den Jahren 81 und 96 errichtet, Pfanner 1983, 91-92; s. **Abb. V/2-3**). Die Zahl der Publikationen zu diesem Monument ist enorm; zu den am häufigsten benützten Wiedergaben in der musikwissenschaftlichen Literatur gehören Kinsky 1930, Abb. 20:5; Sendrey 1969b, Frontispiz; NGD, 9,614, Fig. 1; die neuesten und vollständigsten Publikationen sind Pfanner 1983 zum Titusbogen und Yarden 1991 zum Beuterelief.

Neben der goldenen *m<sup>e</sup>norah* (siebenarmiger Leuchter) und dem goldenen Schaubrottisch (Ex 25,23-40) sind auf dem berühmten Relief zwei Trompeten dargestellt. Es ist heute unmöglich festzustellen, ob auf dem Titusbogen die zwei silbernen *h<sup>a</sup>šoṣ<sup>e</sup>rot* (Num 10,1-8) des Jerusalemer Tempels dargestellt sind, oder ob die römischen Künstler die ihnen bekannte *tuba sacrum* abgebildet haben. In jedem Fall muss man in Betracht ziehen, dass nach den schriftlichen Quellen unter den in Rom nach dem Sieg des Titus ausgestellten und im Triumphzug mitgeführten Beutegegenständen die Tempeltrompeten nicht erscheinen (Gunneweg 1972, 178; Yardens Behauptung [1991, 22]: "also two sacred trumpets were carried around in the triumph" ist nicht durch Quellen gestützt). Die Genauigkeit der Darstellungen auf dem Titusbogen wird zunehmend angezweifelt (z. B. entspricht die *m<sup>e</sup>norah* nicht den Beschreibungen dieses Kultgeräts im AT, Ex 25,31-40). Auf dem Titusbogen sehen wir zwei typische römische *tubae*, die mit der Trompete von Marescha fast identisch sind. Die Länge der Trompeten auf dem Titusbogen ist kaum genau zu bestimmen (sie sind nicht voll abgebildet), und ihre Proportion zur Länge der möglichen Vorbilder ist nicht genau bekannt (von Yarden 1991, 106, wird ein Verhältnis 0,6:1,0 angegeben). Die Instrumente scheinen von verschiedener Länge zu sein (etwa 70-80 cm, mit einer Differenz von 5-10 cm). Aufgrund des Einschnittes am Blasende einer der Trompeten dort ein Mundstück zu vermuten (s. Yarden 1991, 106, Fig. 110), ist höchst riskant.

Erst kürzlich wurde eine neue Quelle zu der Trompetenikonographie des Jerusalem-Tempels herangezogen – das von Ehud Netzer und Zeʿev Weiss entdeckte Synagogenmosaik von Sepphoris (frühes 5. Jh., Nach-

zeichnung **Abb. V/2-4**). Die Archäologen selber aber geben eine Beschreibung der Darstellung, die ihre Interpretation als Trompeten nichtig macht: "the trumpets are depicted as slightly curved tubes that widen gently at one end. Each of the trumpets is decorated with two rings set at regular intervals" (Weiss/Netzer 1996, 20). Jedes Wort dieser Beschreibung, die grundsätzlich richtig ist, beweist, dass die Inschrift auf dem Mosaik (*ḥ<sup>a</sup>šo<sup>e</sup>rot*, hebr. Trompeten) und die auf ihr basierende Interpretation dem Bestreben der Künstler und dem der ihnen folgenden Interpreten entsprach bzw. entspricht, hier Trompeten abgebildet zu sehen. Das entspricht aber keineswegs dem ikonographischen Sachverhalt. Trompeteninstrumente waren nämlich nie "leicht gebogen" (immer ganz gerade, oder wie die Metallhörner, sehr stark gebogen); nie "sanft breiter an einem Ende" (immer sind sie deutlich breiter an der Stürze); nie "mit zwei Ringen in gleichen Intervallen dekoriert" (immer ohne Dekoration, und im Falle dass die "Dekoration" eine Verbindung einzelner Teile des Instruments indizieren soll, unbedingt in sehr differenzierten Intervallen). Es ist unmöglich, dieses Mosaik als Darstellung der im AT beschriebenen Trompeten zu akzeptieren – die Künstler in Sepphoris kannten anscheinend aus eigener Anschauung die oft gebrauchten *šofar*-Hörner (s. Kap. V/8) und verwechselten diese mit den Tempeltrompeten (vgl. auch TB Rosch Haschanah 27a).

Eine zweite Wandzeichnung (**Abb. V/2-2**) wurde im Grab II von Marescha, welches einige hundert Meter südlich vom ersten liegt, entdeckt. Es hat den gleichen Plan, ist aber etwas kleiner als das erste (25 Grabstätten), zeigt eine weniger entwickelte Raumeinteilung und gehört zu einer etwas späteren Zeit (188-135 v. Chr., Peters/Thiersch 1905, 64-69). Die Dekoration ist spärlicher, aber von höherer künstlerischer Qualität. Die zwei dargestellten Musikanten befinden sich neben dem Eingang zur Hauptkammer und scheinen in die Grabkammer hinabzuschreiten, als wollten sie die Zeilen in Jes 14,10-11 veranschaulichen: "... Auch du bist nun kraftlos geworden wie wir, jetzt bist du uns gleich. Hinabgeschleudert zur Unterwelt ist deine Pracht samt deinen klingenden *n<sup>e</sup>valim*." Vielleicht haben wir hier einen ikonographischen Beleg für die im Nahen Osten weit verbreitete Tradition, die Verstorbenen ins Jenseits zu begleiten und sie auch dort mit Gelage und Musik zu unterhalten (Fleischhauer 1964, 130).

Beide Musikanten – der Mann (oder Jüngling), der einen Doppelaulos bläst, und eine Harfenspielerin – sind in provinzieller nahöstlicher Tracht (Ärmelchiton und gegürteter Peplos) gekleidet (Peters/Thiersch 1905, 33 und 90; Thiel 1973, 73 u. 54). Wir erkennen hier eine etruskische Tradition, die sich auch in der Instrumentenwahl äussert, nur dass anstelle der Leier aus den älteren etruskischen Belegen (Fleischhauer 1964, Abb. 10, 11 u. 13) hier, im hellenistischen Marescha, die Harfe als Saiteninstrument

auftaucht. Diese Tradition unterscheidet sich vom jüdischen Begräbnis, wo nur Blasinstrumente erscheinen: "Sogar der Ärmste in Israel soll nicht weniger als zwei *ḥalilim* und eine Klagefrau haben" (M Ktuvot 4,4).

Das Wiederauftauchen der seltenen Halbmondharfe und die Bedeutung Idumäas in diesem Prozess wurden schon erwähnt. Im Bild von Marescha haben wir die vollständigste Darstellung dieses Harfentyps. Die Zeichnung ist sehr sorgfältig ausgeführt, und die Ergologie des Instruments ist klar zu erkennen.

Der grösstenteils von der Spielerin verdeckte Resonanzkörper befindet sich am unteren Teil des Instruments. Dieser war anscheinend ziemlich knapp bemessen, worin ein Grund für das kurzfristige Leben dieses nicht sehr klangvollen Instrumentes liegen könnte. Form und Haltungsweise dieser etwa 60 cm langen Harfe vereinigen in sich Elemente einiger Bogenharfentypen. Ergologisch gesehen ist sie der ptolemäischen Kleinform der ramessidischen Königsharfe verwandt. Diese wurde von Aristokraten, Königen und Göttern gespielt (Manniche 1975, 53-56) und stets derart schematisch dargestellt, dass man ihre reale Existenz bezweifelte (Hickmann 1982, 12-14). Die Marescha-Harfe aber bestätigt die Existenz und den "Sitz im Leben" dieser Harfenform. Die Haltungsweise ist die der Schulterharfe des Neuen Reiches (Hickmann 1961a, Abb. 95), und die kleine Saitenzahl entspricht der Hetären-Harfe, die als orientalische Kuriosität betrachtet (Behn 1954, Abb. 53:121 u. 57:127; Sachs 1965, 145, Abb. 165; Marcuse 1975, 383) und mit der *σαμβύκη* in Zusammenhang gebracht wurde (ebd.; Behn 1954, 93). Die realistische Abbildung von Marescha gibt einen guten Grund ab zu glauben, dass auch die viersaitige Bespannung der Harfe zu der idumäischen Tonwelt gehörte. Vom "Nebukadnezar-Orchester" her bekannt (Dan 3,5, 7, 10 u. 15, 4.-3. Jh. v. Chr.), mit den muskialischen Aktivitäten der Dirnen verbunden (*sambucistriae psaltriae*; Arnobius 3.-4. Jh., in McKinnon 1987, 50), galt die *σαμβύκη* den Griechen als fremdes Instrument und wurde auf eine phönizische oder allgemein nahöstliche Abstammung zurückgeführt (Landels 1966, 69). Einige Quellen (Euphorion und Athenaeus) erwähnen auch die vier Saiten der *σαμβύκη* (ebd.). Landels 1966 bewies überzeugend, dass *sambuca* eine Harfe bezeichnet, und in dem Kontext AIPs konnte dieses für verschiedene Harfeninstrumente gebrauchte Wort nur den einzigen lokalen Harfentyp – die kleine Halbmondharfe – bezeichnen.

Schon in diesem knapp skizzierten Bild der idumäischen Darstellungen kann man die Bedeutung dieser Musikkultur sehen: gewisse Formen von Musikinstrumenten (Harfen, auch der Halbmondtyp, und Lauten, s. S. 172) erscheinen in Idumäa zu einer Zeit, da sie in AIP, und teilweise auch im Nahen Osten generell, noch eine Seltenheit waren. Noch bedeutender sind

die Belege neuer Funktionsformen der Musik: das Trompetensignal bei der Jagd scheint hier zum ersten Mal in der Musikgeschichte belegt zu sein, und das aerophone-chordophone Ensemble bei Trauermusik ist hier erstmalig in AIP bezeugt.

### 3. MUSIK IM NABATÄISCH-SAFAÏTISCHEN KULTURKREIS

Weitere lokale Musikkulturen von grosser Bedeutung für das hellenistisch-römische AIP, ebenso wie für die gesamte hellenistisch-römische Welt sind die von der Musikwissenschaft bislang ignorierten nabatäischen und safaïtischen Schwesterkulturen. Gerade diese Musikkulturen der hellenistisch-römischen Randgebiete aber können uns die synkretistische Natur der hellenistisch-römischen Musikwelt sowie das autochthone Lokalkolorit ihrer Bestandteile erhellen.

Die ersten Völker nach Syrien ... sind die Nabatäer und Satäer ... Die Hauptstadt der Nabatäer ist Petra ... Die Nabatäer sind ein besonnenes Volk, und sie sind in einem solchen Masse auf das Eigentum eingestellt, dass sie jeden, der sein Gut vermindert, öffentlich bestrafen. ... Da sie wenig Sklaven haben, lassen sie sich meistens von Verwandten bedienen, oder sie bedienen sich selber ... In Gruppen von dreizehn Menschen halten sie gemeinsam Mahlzeiten, und an jedem Symposion haben sie zwei Musikanten-Mädchen/Sängerinnen (μουσουργοὶ δὲ δύο). Der König hält viele Trinkgelage in prächtigem Stil, niemand aber trinkt mehr als elf volle Becher, jeden aus einem anderen goldenen Pokal.

(Strabo, Geographikon XVI, 4,25-26)

Schon dieses Zitat von Strabo sollte die Aufmerksamkeit auf sich lenken: angesichts der bekannten Tatsache, dass sich die alten Autoren nur selten zur Musikausübung äussern, wenn sie über die Randgebiete des Römischen Reiches berichten, ist eine derartige Schilderung des kontinuierlichen Musizierens bei Symposien höchst bemerkenswert (vgl. **Abb.V/3-1**).

Ziehen wir darüber hinaus in Betracht, dass von diesen Kulturen, die ja nur wenige Jahrhunderte Bestand hatten, die sich geographisch auf kleinstem Raum entfalteten und die im übrigen auch nur wenige Spuren hinterliessen, gleichwohl mehr als zwanzig für die Musik relevante Funde vorhanden sind, dann können wir ohne weiteres annehmen, dass die Musik in diesen Gesellschaften eine Bedeutung hatte, die mit der Zahl der Belege korreliert.

Gegen Ende des 4. Jh. v. Chr. hatten sich die Nabatu – eine arabische Volksgemeinschaft – in der Nähe der von Strabo erwähnten Stadt Petra festgesetzt und wohl auch die benachbarten Gebiete der Edomiter und Moabiter besetzt. Die Nabatäer, deren Herkunft nicht gänzlich geklärt ist und deren erste verlässliche Erwähnung bei Siculus Diodorus (1. Jh. v. Chr.) sich auf die Expedition des Antigonos Monophtalmos gegen die Nabatäer im Jahr 312 v. Chr. bezieht (II, 48,1-7), waren zu Strabos Zeit bereits seit mindestens einem Jahrhundert in einem Königreich organisiert. Das kurzlebige Reich (Mitte des 2. Jh. v. Chr. - 106 n. Chr.) erreichte dank seiner aktiven Handelspolitik entlang der berühmten Weihrauchstrasse und dank eines hochentwickelten "know-how" auf den verschiedensten Gebieten alltäglichen Lebens einen beachtlichen Wohlstand (Glueck 1965, 3; Knauf 1986; Negev 1977, 594 und 627). Hier entstanden eine einzigartige Architektur, Kunst und Keramik. Ein eigenes Pantheon beherrschte das religiöse Leben (VR, 180-230; Zayadin 1970, 108-117). Eine hellenistische Elite – möglicherweise eine "Minderheit im eigenen Land" – verwaltete die gut funktionierende Staatsbürokratie (Knauf 1986, 78). In den letzten Jahren hat sich aufgrund neuer reicher archäologischer Funde die Aufmerksamkeit der Historiker so stark auf die nabatäische Kultur konzentriert, dass man von der Nabatäerforschung als einem speziellen Forschungsgebiet sprechen kann (Wenning 1987, 11).

Dass eine Gesellschaft dieser kulturellen Potenz ein Interesse an der Musik hatte und demzufolge auch über ein Musikleben verfügte, liegt auf der Hand. Musik spielte eine Rolle sowohl im Kult wie auch im weltlichen Alltag. Auf Grund gewisser Parallelen vor allem im Bereich der Architektur sind Rückschlüsse auf den Musik-Kult im Tempel von Petra gezogen worden. Danach wurde in diesem Tempel, der einem alten nordarabischen Tempeltypus angehört, ein eben diesem Tempeltypus zugehöriger altarabischer Kult gepflegt. Dabei wurde das bei derartigen Tempeln quadratisch angelegte Sanctum, in dem die Kultgegenstände aufbewahrt wurden, umschritten oder umtanzt (Knauf 1986, 77). Herodianus (geboren um 180 n. Chr.) beschreibt dieses "Umschreiten" (arabisch *tawaf*) wenn er über die Kultausübung Elagabals (218-222 n. Chr.), eines Kaisers syrisch-arabischer Abstammung, berichtet: "Er und einige phönizische Frauen tanzten zum Klang verschiedener Instrumente (ὄργανων) um die Altäre, die sie mit Becken (κύμβαλα) und Trommeln (τύμπανα) in den Händen umkreisten" (Herodianus V, 5,9). Wir müssen auch die ständige Verwendung von Glöckchen im Nahen Osten berücksichtigen und uns an die Glöckchen-Funde im nabatäischen Bereich erinnern (Doelger 1934a, 1934b u. 1934c). Diese Klangkörper sind im vorliegenden Kultus unverzichtbar.

Zwei Kunstwerke, die der nabatäisch-safaitischen Musikkultur angehören und die als die wichtigsten unter den bislang entdeckten archäologischen Belegen gelten dürfen, können uns tiefere Einblicke in das Musikleben dieser beiden Kulturen vermitteln.

Wir wissen, dass am Königshof der Nabatäer und beim Adel Fest- und Kultgelage mit geregelter Ritual und üppigen Gastmählern üblich waren. Diese wurden auf bequemen *triclinia* im Sommer unter offenem Himmel im *Porticus*, im Winter drinnen im *Odium* abgehalten (Negev 1986b, 84). Hier fand allem Anschein nach auch ein grosser Teil derjenigen musikalischen Aktivitäten statt, die von Strabo beschrieben werden. Wir dürfen freilich annehmen, dass bei diesen Symposien nicht nur Gesang, sondern auch Instrumentalmusik gepflegt wurde. Entsprechend wurde in der historisch-archäologischen Literatur der erwähnte Strabo-Passus mit dem auf **Abb. V/3-1** (Petra AM, J5768, 9,2x8,7x2,5 cm) wiedergegebenen Terrakotta-Relief – ein Musikanten-Trio mit zwei Leiern und einer Doppelpfeife – in Verbindung gebracht (VR, 240, Nr. 232; Khairy 1990; Fredericq-Homes 1987, 151). Man kann sich vorstellen, dass bei den beschriebenen Symposien in Petra nach griechischer Art *skolion* gesungen und von der Leier begleitet wurde.

Diese Zuweisung ist freilich nicht sehr überzeugend. Unser Trio scheint eher bei einem kultischen Geschehen in Aktion zu treten. Dafür spricht schon die strenge, von Kopf bis Fuss in Gewänder eingehüllte Erscheinung der Musiker und die eher steife, frontal wiedergegebene, stilisierte Gestaltung, in der sie angeordnet sind. Diese Figuren – zwei Frauen und ein Mann? – passen nicht recht zu einem lockeren Symposion mit gutem Essen, Wein und verführerischen Sängerinnen. Die lange Tunika unserer Musiker, mit schwerem, geflochtenem Saum, ihre möglicherweise doppelte Kopfbedeckung (Perücke und/oder Kopftuch), die nackten Füße, die wir von arabischer Kultbräuchen her kennen, ihre geschlechtslose Erscheinung – alles deutet auf ein Ritual hin, das am Königshof zwar nicht undenkbar ist, das aber viel eher in den Rahmen einer Liturgie – möglicherweise synkretistischer Natur – zu passen scheint. Merkmale von Synkretismus sind bei unserem Relief deutlich zu sehen: Obgleich sich eindeutig griechisch-römische Züge ausmachen lassen (die Musikergruppe, die Haartracht einer der beiden Leier-Spielerinnen, die Tuniken), gibt es auch unübersehbare Eigenheiten regional orientalischer Provenienz: die "Körperlosigkeit", die frontale Gestaltung, die Position der Füße, die Gesichtszüge (Avi-Yonah 1981, 166-167).

Bezüglich der Organologie bietet uns das – im übrigen ebenso hervorragend gearbeitete wie erhaltene – Flachrelief (9,2x8,7x2,5 cm) aus der Zeit zwischen dem 2. und dem 1. Jh. zwei Typen unter den zahlreichen

Spätvarianten der symmetrischen hellenistischen Leier: den griechisch-alexandrinischen Typus mit abgerundetem Resonanzkörper, mit nahezu parallelen, langen Jocharmen, mit kurzem Querjoch und mit fünf bis sechs Saiten (bemerkenswert ist der klar erkennbare Steg, vgl. MGG1, 8,529; Baudot 1973, Abb. 5; Fleischhauer 1964, Abb. 66.), sowie den seleukidischen Leier-Typus, der sehr klein (etwa 35 x 40 cm) und viereckig ist, und der leicht geschwungene Jocharme und vier bis sechs Saiten hat (vgl. Rashid 1984, Abb. 184 und 185). Auf unserem Flachrelief hängt der Musikanter, die diese Leier spielt, das Plektrum an einem Band vom Handgelenk herab, und die Finger der rechten Hand beider Musiker sind ausgestreckt, als schickten sie sich an zu zupfen. Soll das heissen, dass das Plektrum zwar zum Instrumententypus gehörte, dass in der regionalen Spielpraxis aber das Zupfen bevorzugt wurde? Beurteilt man die beiden Instrumente nach ihrer Grösse und der Mensur ihrer Saiten, dann können sie als Diskant- und als Bass-Instrument gelten. Wenn dem so wäre, ergäbe sich eine Parallele zu zwei anderen Leier-Typen im benachbarten Judäa (*kinnor* und *nevel*), die von manchen Forschern gleichfalls als Diskant- und Bass-Instrumente interpretiert werden (Bayer 1968b, 130-131). In jedem Fall veranschaulichen die beiden Leier-Typen des "Petra"-Reliefs, wie sie hier in einer soziologisch-ethnisch homogenen Konstellation dargestellt sind, den Musiksynkretismus, der offenkundig während der hellenistischen Epoche in Palästina den Ton angab. Die Doppelpfeife – allem Anschein nach eine Doppelklarinette – war und ist im Nahen Osten ein weit verbreitetes Instrument. Die beiden Rohre gleicher Länge haben hier die ungewöhnlich grosse Zahl von – dem Anschein nach – neun Grifflöchern, die, was gleichfalls ungewöhnlich ist, in gleichmässigen Abständen auf dem Instrument angeordnet sind. Im übrigen ist dieses Doppelrohrblatt-Instrument auch heute noch in Israel und in Jordanien unter der Bezeichnung *mujwiz* bekannt (Abb. V/3-2a; NGD, 1,536-7, Abb. 7).

Was unser Relief nun allerdings singulär macht, ist die Kombination der Instrumenten-Gruppierung: ein chordophon-aerophones Ensemble. Schon das Trio an sich ist eine Seltenheit, denn bislang waren in der Musikikonographie nur seleukidische Duo-Darstellungen (Laute und Doppelpfeife, Harfe und Becken) bekannt (Rashid 1984, Abb. 166-171 u. 177), nicht aber Trios. Ensembles mit Seiten- und Blasinstrumenten kennen wir zwar aus dem ägyptischen Altertum (18. Dynastie und früher, Hickmann 1961a, Abb. 39 u. 61), aber die Leier finden wir dort nicht. Die ältesten mir bekannten Darstellungen eines Duos mit Leier und Doppelpfeife stammen von zwei mit dem Mondkult verbundenen Siegeln (10.-8. Jh.), von denen eines vom Berg Nebo bzw. der gleichnamigen Siedlung auf diesem Berg, das andere wohl ebenfalls aus dieser Region stammt, wobei die genaue



Herkunft unbekannt ist (Braun 1990/91, 19). Diese Aerophon-Chordophon-Kombination habe ich an anderer Stelle als "typical local ensemble born in the Assyrian-Phoenician-Philistine-Israelite acculturation process some centuries before the Phoenician trio" (ebd., 20) beschrieben. Wir haben Grund, unser Flachrelief-Trio als ein Zeugnis des Fortlebens dieser regionalen Tradition zu verstehen.

Eine Erwähnung der Kombination zweier Chordophone und einer Doppelpfeife ist in der vorhellenistischen Literatur nicht bekannt. Im Alten Testament wird die Doppelpfeife nie in der Liturgie erwähnt, und das Zusammenspiel mit der Leier hätte wahrscheinlich dem benachbarten jüdischen Tempelritual nicht entsprochen. Doch begegnet uns die Gruppierung zweier Chordophone und eines Aerophons in Texten, die in den Umkreis des nabatäischen Königreiches gehören, und die zudem aus genau derselben Zeit stammen wie unser Terrakotta-Relief: Dieser Beleg findet sich in einer der Qumran-Rollen, der Hymnenrolle (1QH, XI,22-24): "Dann will ich spielen (*ʿazamm<sup>e</sup>rah*) auf dem *kinnor* der Hilfen und dem *nevel* der Freude ... und dem *ḥalil* des Lobes ohne Ende". Hier finden wir die drei Instrumente, *kinnor*, *nevel* und *ḥalil*, die in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur als zwei Leier-Typen und ein Zungeninstrument interpretiert werden (Übersetzungen wie "Zither" und "Laute" für *kinnor*, "Harfe" für *nevel*, oder "Flöte" für *ḥalil* können kaum gerechtfertigt werden, s. Kap. I/5). Hierzu meint Eric Werner (1984, 32): "The trouble with all these references to musical instruments [in den Qumran-Rollen – J.B.] is that they were usually meant as well as understood metaphorically". Im talmudischen Judentum und im Christentum hatte die Nennung von Musikinstrumenten in der Tat gelegentlich metaphorische Funktion. Zur Zeit der vortalmudischen und vorchristlichen Qumran-Sekte aber war dieser Prozess der Metaphorisierung erst im Entstehen und die Bedeutung der Instrumentennamen noch in der Lebenspraxis verwurzelt. Damit haben wir hier also ein greifbares Beispiel für die Verflochtenheit von realem Leben und sich entfaltender Metaphorik.

Es ist bei der heutigen Forschungslage verfrüht, wenn nicht unmöglich, gesicherte Fakten in Hinblick auf den Charakter der kultischen Musikpflege bieten zu wollen. Haben wir es mit einem Ritual zu tun, das, folgt man Knauf (1986, 77f), aufgrund der Verwandtschaft der Nabatäer-Tempel mit der süd-syrischen Architektur in die Richtung eines früh-arabischen Volkskultes weist (mit Tanz, Pauken und Blasinstrumentenspiel), oder deuten die Parallelen zwischen nabatäischem und nahöstlichem Tempelstil (der Tempel Salomos und Herodes' in Jerusalem) eher auf ein Ritual im Sinne Avraham Negev's (1977a, 617), wie er es für Petra oder Seeia (südlich von Kanatha) beschreibt? "The ritual in this temple was probably per-

formed in the following way: sacrifice was performed on an altar which stood in the middle of the theatron; incense was burnt at the roof of the inner shrine and a solemn procession was performed, using the two staircase-towers giving access to the roof; a festive meal then took place in the theatron".

Erinnern wir uns auch an die Dankes-Chöre und Musiker, die bei der Einweihung der Mauer Jerusalems in einer Prozession "die Stufen zur Stadt Davids hinauf" zogen (Neh 12,31-43), oder an die Therapeuten, eine jüdische asketische Sekte unweit von Alexandria, die sowohl die liturgische Musik wie auch Feste mit *symposia*, Tanz und Musik, pflegte (Philo von Alexandrien, *De vita contemplativa*, 78-79).

Musiziert wurde wahrscheinlich während aller drei Stadien des Rituals: während der Opfergabe am Altar, bei der feierlichen Prozession über die Treppen zum Weihrauch-Spenden und beim Festmahl. Es sollte uns nicht überraschen – und es widerspricht auch nicht den historischen Gegebenheiten –, wenn bei den hellenistischen Nabatäern beide Rituale – das quasi-arabische Südsyriens und das quasi-jüdische Jerusalems – in verschiedenen Tempeln gepflegt wurden.

Am anderen Pol der transjordanischen Regionalkulturen finden wir eine in Stein geritzte Zeichnung (**Abb. V/3-3**, AAM: J. 1886; Harding 1953, 32, Taf. VI:79). Dieses ikonographische Zeugnis stammt aus dem gewaltigen, etwa 15'000 Belege umfassenden Corpus von safaitisch – einem alten südarabischen Dialekt – abgefassten Inschriften, die gelegentlich mittels einfachen Strichzeichnungen illustriert sind.

Diese Zeichnungen wurden in unzählige Basaltsteine der Harra-Wüste im nordöstlichen Transjordanien eingeritzt und von ihren Schöpfern, beduinischen Nomaden, offenbar als Grabstein-Inschriften, Eigentums-Markierungen oder Kommunikationsmittel benutzt. Ihr Geheimnis ist nicht gänzlich gelüftet, und die Datierung ist schwierig. Die meisten Wissenschaftler datieren diese "Steinkunst" in die späthellenistisch-frühbyzantinische Zeit (1. Jh. v. - 4. Jh. n. Chr., Knauf 1988, 77; Negev 1981; ders. 1986b, 149; Harding 1950, 84; Clark 1976, 115).

Auf unserer Steinzeichnung ist eine nackte Frau mit deutlich markierten Brüsten und reichem Haarschopf dargestellt. Leicht zurückgeneigt, bläst sie eine Doppelpfeife und erweckt in dieser Haltung den Eindruck, als forderte das Spielen ihre ganze physische und geistige Kraft. Kleiner und weiter unten angeordnet, in fast anbetender, unterwürfiger Position, sehen wir eine tanzende männliche Gestalt mit merkwürdig ausgefranst gestalteten Füßen. Die safaitische Inschrift lautet: "Von Aqraban ben Kasit ben Sa'd die Schöne (*dmyt*) spielt die Pfeife (*zmrt*)."

So lebendig und ausdrucksvoll ist diese schlichte Steinkunst, dass man meint, eine uralte Szene der Verzückung oder Prophezeiung durch die Musik vor sich zu haben, wie sie in den *Actae* des Heiligen Thomas überliefert ist (Bonnet 1883, 7 u. 8): "Die Aulosspielerin (αὐλήτρια) aber ging, die Pfeife (τοὺς αὐλοὺς) in ihrer Hand, bei allen umher und spielte (καταυλοῦσα); als sie aber zu dem Ort kam, an welchem der Apostel war, blieb sie über ihm stehen, indem sie lange sein Haupt umkreisend spielte. Die Aulosspielerin war aber ihrer Abstammung nach eine Hebräerin ... Der Apostel hob seine Augen und begann, folgendes Lied zu sprechen: Das Mädchen ist des Lichtes Tochter ... Freude erzeugt sie durch ihrer Füße Bewegung ... Ihrer Brautführerinnen sind sieben, die vor ihr im Reigen tanzen ... Und als er diesen Gesang beendet hatte, blickten alle auf ihn ... Sie sahen alle, dass sein Antlitz sich umgewandelt hatte, seine Worte jedoch verstanden sie nicht. ... Nur die Aulosspielerin verstand alles, denn sie war von Abstammung eine Hebräerin. ..."

Vielleicht erscheint es auf den ersten Blick etwas seltsam, unsere Pfeifen-Spielerin aus der transjordanischen Wüste mit einer Legende in Verbindung zu bringen, die möglicherweise nicht nur viel jünger ist, sondern auch in einen anderen geographischen Zusammenhang gehört. Erinnern wir uns aber, dass die alte Welt nicht so karg an Kommunikation war, wie es manchmal scheint: der Heilige Thomas reiste, wahrscheinlich entlang der Weihrauchstrasse, von Jerusalem nach Indien, und auch die Nabatäer benutzten über viele Jahrhunderte diesen Weg. Nicht von ungefähr schufen sie sich eine höchst synkretistische Kultur, wo regionale, ethnische und soziale Randgruppen mit den Gesellschaften des gesamten palästinisch-hellenistischen Bereiches zusammenlebten.

Tatsächlich ist Musik als Mittel der Prophezeiung, Verzückung und Ekstase tief in der Tradition der antiken Geisteswelt verwurzelt. Die klassischen Beispiele im nahöstlichen biblischen Kontext sind die israelitischen oder philistäischen musizierenden Propheten von Gibeä, die Saul begegneten (1 Sam 10,5-11), und Elischa, der den Königen von Israel, Juda und Edom vor der Schlacht mit Maob prophezeite (2 Kön 3,14-20).

Auch im römischen Palästina wurde die kathartische Kraft der ekstatischen Musik erkannt und gepflegt. Die Sage des Heiligen Thomas hat ihre Parallele, oder eher ihre Wurzeln, im Jerusalemer Talmud, der zu dieser Zeit (4.-5. Jh.) kanonisiert wurde. Hier wird über einen gewissen Yona ben Amitai berichtet, der als Pilger zum Wasserfest nach Palästina kam, und der, weil er in Freude lebte und die Musik pflegte, durch Gottes Geist zur Prophezeiung veranlasst wurde (TJ Sukkah 55a.).

Unsere Zeichnung, die nicht später als ins 4. Jh. datiert wird (Harding 1953, 8), ist von grosser Bedeutung: Sie ist der bislang einzig bekannte

musikbezogene archäologische Fund aus israelisch-jordanischem Gebiet, der Wort und Bild im Zusammenhang überliefert. Damit ist sie, anders als die ägyptischen und mesopotamischen Belege, ein singulärer Fall für den ganzen Nahen Osten. Darüber hinaus stellt sie meines Wissens den frühesten ikonographischen Beleg für das noch heute verbreitete arabische idio-glotte Klarinetten-Instrument mit zwei ungleichen Rohren dar (die Terrakotta von Larsa [Rashid 1984, Abb. 90] kann nicht ohne weiteres als Beleg für diesen Doppelpfeifen-Typ akzeptiert werden), den *arghul*, wobei es sich im gegebenen Fall offenbar um den *arghul el-soghair* (mittlerer *arghul*) handelt, der eine Melodiepfeife von etwa 35 cm Länge und eine Bordunpfeife (mit zwei Aufsatzstücken) von 60 bis 70 cm Länge hat (Abb. V/3-2b, Tel Aviv, Zentrale Musikbibliothek, Nr. 99MW; Bordunrohr – 43+37 cm, Melodierohr – 35 cm). Das Instrument, das heute besonders bei den israelischen Drusen beliebt ist, wird in der Volksmusik sowohl von Laien wie auch von professionellen Musikern gespielt. Es erklingt zur Begleitung von Liedern und zum Tanz. Freilich lässt sich nicht mehr feststellen, ob der *arghul* auch schon zu hellenistischer Zeit wie das heutige Instrument aus neun Teilen bestand (vgl. Abb. V/3-2b, Elsner 1966, 237; NGD, 1, 572 u. 5, 655).

Die safaitische Inschrift ist auch das erste eindeutige ikonographische Zeugnis für die Bezeichnung des Doppelpfeifen-Spiels mit dem Wort *zmrt* und damit der früheste Beleg für den Terminus *zmr* als Bezeichnung für ein Doppelrohr-Instrument. Ausserdem begegnet das Wort – soweit bekannt – hier erstmals in weltlichem Zusammenhang. Einige Jahrhunderte früher (im 3.-2. Jh. v. Chr.) erscheint *z<sup>e</sup>marā* im Buch Daniel 3,5, 7, 10 und 15 in einem Kontext, der eine Interpretation im Sinne von "Musikinstrument" verlangt (aramäisch: *kol z<sup>e</sup>ne z<sup>e</sup>marā* – "alle verschiedenen Musikinstrumente"). Unsere Inschrift bestätigt ganz eindeutig, dass zu hellenistischer Zeit *zmrt* in der Alltagssprache das Spielen auf einem Blasinstrument bezeichnete, und dies im Gegensatz zur neuesten enzyklopädischen Literatur, die behauptet, dass es sich in biblischen Texten bei diesem Wort "in keinem Falle ... um Blasinstrumente" handelt, wie auch, dass in den Psalm-Texten angeblich beim Gebrauch dieses Wortes nur "einseitig an das Spielen eines Saiteninstrumentes gedacht wurde" (ThWAT, II, 605 und 609). Eines steht jedenfalls fest: Mit unserem Zeugnis haben wir schon viel früher als in den mittelalterlichen arabischen Abhandlungen (Collaer/Elsner 1983, 4) die Erwähnung eines Instrumentes des *arghul*-Typs, der mit dem Terminus *zmrt* bezeichnet wurde.

Die Wurzel *zmr* finden wir in einem anderen Zusammenhang wieder: In dem von Professor Avraham Negev zusammengestellten Corpus nabatäisch-safaitischer Namen, das auch eine Reihe von Personennamen, die ei-

gentlich Berufsbezeichnungen sind, enthält (Schmidt-Colinet 1983, 95-102; Negev 1991, 26), erscheint 45mal der Name "*zmro*", was mit "ohne Bart" oder "schöner Mensch" übersetzt wird (PNNR, Nr. 395). Man kann annehmen, dass der Name "*zmro*" einem Pfeifenspieler oder einer Pfeifenspielerin gehörte. Unter den griechischen Namen, die in PNNR erscheinen, ist nur einer – *Αυλος* – mit Musik verbunden; dieses scheint die Verbindung des Namen *zmro* mit Pfeifenspieler/in zu unterstützen (Negev 1977a, 20). Die Tatsache, dass 44 von 45 Namen in safaitischer Schrift erscheinen und nur einer in nabatäischer, scheint darauf hinzuweisen, dass diese Pfeifenspieler und Pfeifenspielerinnen niederen, safaitischen Standes waren und nicht zur nabatäischen priesterlich-wirtschaftlichen Elite gehörten. Offensichtlich hatten die Safaiten auch keinen Zugang zum offiziellen Zeremoniell und zur Liturgie, da alle bislang bekannten Texte, die juristische und religiöse Belange betreffen, in nabatäischer Sprache abgefasst sind und die überlieferten safaitischen Texte sich ausschliesslich auf Alltägliches und Privates beziehen (Negev 1986b, 149-150).

Zur Ergänzung soll hier kurz auf eine andere Stein-Ritzzeichnung verwiesen werden, die heute allerdings nur noch als Zeichnung erhalten ist (Abb. V/3-4, Harding 1969, Fig. 1). Die Inschrift ist paläographisch mit derjenigen auf dem Stein aus der Harra-Wüste verwandt und dürfte aus derselben Zeit stammen. Auch das Wort *dmyt* ("Bild" oder "schöne Frau") ist vorhanden, aber darüber hinaus gibt die Inschrift keine Aufschlüsse über das Bild (Harding 1969, 71). Auf der Zeichnung sind ein Reiter und zwei Frauen mit Leiern dargestellt. Die zentrale Frauengestalt – offenbar teilweise unbekleidet – verweist stilistisch auf Darstellungen der lokalen Göttin Radu (Avi-Yonah 1981, 121; Patrich 1984, 39-46), und in der Art, wie sie die Leier hält, erinnert sie an die Haltung der Harfenspielerin von Megiddo aus dem 4. Jt. v. Chr. (s. Kap. II/2b) – so tief scheint die regionale Tradition des rituellen Saitenspiels verwurzelt zu sein.

Die beiden Frauen auf unserer Zeichnung könnten einem jemenitisch-äthiopischen Typus angehören, und sie spielen das gleiche Instrument – eine Leier, die dem ostafrikanischen Leiertyp verwandt ist, der grossen äthiopischen *begana* und vergleichbaren Arten (*litungu*, *arebab*, *gwe*, Kubik 1982, 64, Abb. 5-7 u. 48-50). Die Instrumente auf der Zeichnung sind meines Wissens der früheste ikonographische Beleg für diesen symmetrischen Leiertypus mit rechteckigem Resonanzkörper und parallelen Saiten (hier sind nur bei einer Leier zwei Saiten skizziert). Leiern dieses Typs sind schon seit dem 7. Jh. v. Chr. bekannt (Hickmann 1960b, Taf. Nr. 22-26), sie sind aber im Verhältnis zu unserem Instrument, das etwa 100 cm misst, sehr viel kleiner. Die grossen Leiern des *begana*- und *gwe*-Typus werden, wie das safaitische Instrument, beim Spiel aufrecht gehalten, die

kleinen hingegen unter den Ellenbogen geklemmt. Die Saitenzahl variiert bei der *begana* zwischen fünf und zehn. Das Bild lässt sich nur schwer deuten: Handelt es sich bei der Leierspielerin auf dem Esel um eine Sklavin und damit um die Beute des Reiters zu Pferde, eines heimkehrenden Kriegers? Oder haben wir es mit der Szene eines Brautraubes zu tun, der von einer die Leier spielenden Göttin gesegnet wird?

#### 4. DAS MUSIKINSTRUMENTARIUM DER PROFESSIONELLEN MODERNE UND DER TRADITIONELLEN VOLKSMUSIKER

Im Kapitel V/1-V/3 wurde deutlich der Umschwung gezeigt, den die Musikkultur AIPs mit dem Beginn der hellenistischen Zeit erlebte. Sowohl in bedeutenderen historischen Ereignissen (entscheidende Kriegszüge, Änderungen von Machtsphären, Entstehung neuer Staaten, Bevölkerungsverschiebungen) wie in kleinräumigen Erscheinungen (Kult- und Rechtsvorstellungen, Kultur- und Spracheinflüsse, Architektur- und Kunstmodelle) sieht man auf Schritt und Tritt den neuen Geist einer Kultur, die jetzt einerseits vom Okzident geprägt wurde und andererseits das altorientalische Erbe weiterpflegte. Dieses Weiterleben des "Ungleichzeitigen im Gleichzeitigen" und jetzt auch des "Auswärtigen im Lokalen" ist eines der wichtigsten Kennzeichen des hellenistischen Kultursynkretismus und hiermit die Essenz des Entwicklungsdranges, der dieses Zeitalter als die Periode der höchsten Kulturblüte dieses Landes zu bezeichnen erlaubt.

Die Neuerungen, die teils auf der Weiterentwicklung früherer Errungenschaften basieren, teils dem Eindringen verwandter und fremder Kulturen zu verdanken sind, veranschaulichen die neuen Musikkulturen – die idumäische (s. Kap. V/2), die nabatäisch-safaitische (s. Kap. V/3) und die samaritanische (s. Kap. V/6). Neue religiös geprägte musikalische Traditionen – dionysische (s. Kap. V/5), jüdisch-christliche (s. Kap. V/6), frühislamische (Kap. V/3) – entstehen oder finden jetzt ihren klassischen Ausdruck; die Musik (s. weiter unten) erhält auch neue Sozialfunktionen und Ausdrucksformen (s. auch Kap. V/7 und V/8).

Ausser den Glöckchen (s. Kap. V/1), die von der Eisenzeit an die reiche Tradition der Idiophone AIPs weitertragen, sind es die einfachen oder doppelten Rohrblattinstrumente mit einer oder zwei Pfeifen (s. Becker 1966; Marcuse 1975, 654-655), die im hellenistisch-römischen AIP als archäologische Musikinstrumenten-Funde am häufigsten erscheinen. Das kann ein Resultat des dauerhaften Materials – Knochen und Bronze – dieser Instrumente sein, im Vergleich etwa zu Chordophonen, bei denen anscheinend Holz das dominierende Herstellungsmaterial war.

Zu den wichtigsten Funden gehört das Aulosfragment, das der 1972 durchgeführten Ausgrabung eines Wohngebäudes auf dem Westhügel Jerusalems, dem christlichen Sion, aus der ersten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. entstammt (**Abb. V/4-1**; EE Nr. 442; Broshi 1976, 83; MAI, Nr. 108). Das Zimmer, in dem es gefunden wurde, war mit reicher Wandmalerei – Vögel, Girlanden, Bäume – dekoriert, was eventuell auf ein besonderes künstlerisches Interesse des Hausbesitzers hinweist.

Das 12,7 cm lange Fragment ist ein Knochenrohr (D. 13 mm) mit einer 16 mm starken Muffe, auf die ein mit Bronze bezogener Schallbecher (D. 26 mm) aufgesetzt ist; es ist das untere Ende eines etwa 60 cm langen Aulos. Die viereckige Öffnung gehört wahrscheinlich zu dem drehbaren Ring – *κέρας* –, der zur Änderung des Modus diente. Das ganze Stück, wie auch die *κέρας*-Öffnung, ist den Aulosfragmenten aus Meroe (15 v. Chr., Bodley 1946, Taf. IV:11-17) in solchem Masse ähnlich, dass man von einem gemeinsamen Herstellungsort (möglicherweise Alexandria) sprechen kann. Die Position der *κέρας*-Öffnung (92 mm von der Schallbecheröffnung entfernt) scheint zu indizieren, dass wir einen Bordun-Aulos vom Meroe-Typ vor uns haben (ebd., 237, Taf. VII:1). Von besonderem Interesse ist der Bronzeüberzug des Jerusalemer Fragments, der zwar dieselben Ausmasse hat wie der Bezug vom Meroe-Fragment (ebd., 229), dennoch anders gestaltet ist: rund um die Öffnung ist er in das vorragende Elfenbeinprofil gesteckt, was von einer raffinierten Bautechnik zeugt. Der seit dem 4. Jh. v. Chr. schriftlich bestätigte Brauch des Metallüberzugs von Pfeifeninstrumenten (Landels 1968, 236-7) wird in einer Talmud-Legende erwähnt: der mit Gold überzogene Tempel-*‘abub* erhielt seinen früheren schönen Klang erst wieder zurück, als das Gold entfernt wurde (TB *‘Arakhin* 10b) – ein typisches Beispiel des Konfliktes zwischen technischem Fortschritt und Tradition in der Organologie.

Ein ähnliches Fragment wie das vom Westhügel in Jerusalem ist im Pennsylvania Universitäts-Museum aufbewahrt (**Abb. V/4-2**, PAN 29-108-464; L. 3,2 cm, D. 2,0 cm): es ist kleiner, viel einfacher gearbeitet und stark beschädigt und stammt aus den Bet-Schean-Ausgrabungen von 1926. Obwohl der Fundort genau angegeben ist – Grab Nr. 211, Feld Nr. 26-9-411 –, ist nur eine allgemeine Chronologie – das hellenistische Zeitalter – möglich (Beisan Field Diary, 26. Sept. 1926, p. 45). Diese zwei Fragmente sind Grund genug zu behaupten, dass mit Bronze bezogene Aulos-Instrumente in AIP in hellenistisch-römischer Zeit eine verbreitete Erscheinung waren. Die zwei Belege erlauben auch, bei zwei seltenen Aulos-Fragmenten, die unlängst dem Israel Museum Jerusalem geschenkt wurden (**Abb. V/4-3**; IMJ 94.124.94; PU; L. 14,3 cm und 21,2 cm, D. 1,5-2,3 cm; Braun 1994c, Nr. 11), lokale Herkunft zu vermuten. Auch hier sind klare Zeichen

einer Verwandtschaft mit den Meroe-Exemplaren zu sehen: Bronzeüberzug, Länge des intakten Instruments 50-60 cm, grosse Zahl der Fingerlöcher und virtuosos Handwerk. Der ὄλμος (die Verbreiterung, wo die γλῶτται – Zungen – angebracht sind), ist erhalten, aber sein Ende ist beschädigt, und es ist möglich, dass ein ὑπόλμιον (eine zweite Verbreiterung) bestand. Das kleinere Fragment hat vier Fingeröffnungen und das grössere wenigstens fünf und eine Daumenöffnung. Diese Zahl der Fingeröffnungen indiziert für dieses Instrument eine Datierung in das römische Zeitalter

Ein anderer Aulos-Typ, ohne Bronzebezug (Abb. V/4-4; erste Veröffentlichung, IAA 35.3548; L. 11,1 cm, D. 1,5 cm), stammt aus einer unstratifizierten Schicht der Ausgrabungen in Samaria (Sebaste) von 1939 und kann ins 3.-1. Jh. v. Chr. datiert werden. Samaria, die einstige Hauptstadt Israels, deren Name zum Symbol der Abtrünnigkeit geworden war (Am 6,1-6; 2 Kön 17,29), wurde in der hellenistisch-römischen Zeit ein Zentrum des samaritanischen Glaubens (s. Kap. V/6). Die Bevölkerung von Samaria war zu dieser Zeit höchst heterogen, man könnte sagen – international, und der hellenistisch-römische Einfluss wurde immer stärker (Shur 1992, 39; Kuhnen 1990, 36), wobei der Hasmonäische Staat, dem Samaria angehörte, zum Vassallenstatus einer *Civitas Stipendiaria* herabsank. Daher werden bestimmte, für ganz AIP charakteristische fortschrittliche Musikentwicklungen und Musikinstrumente, wie z. B. der Aulos, nicht im samaritanischen Kapitel (Kap. V/6) diskutiert, sondern bereits hier behandelt, von einer Sicht ausgehend, die das ganze Land betrifft.

Das Aulos-Fragment von Samaria hat bis heute seine feine Politur bewahrt und kann zu den Funden gerechnet werden, die Landels als typische Aulos-Fragmente mit vier Fingerlöchern bezeichnet (Landels 1981, 299, Taf. 65). Auffallend an diesem Stück, das kürzer als die meisten bekannten Funde dieser Gruppe ist (Landels 1963, Fig. 1 [108 und 121mm]; Landels 1964, 397 [113 und 151mm]; Wegner 1963, Abb. 9 [108 und 139 mm]; Nemzeti Museum, Budapest, Inv. Nr. 132/1872.111.19 [167 mm], und 60.4.29 [185 mm]), wirkt die grosse Zahl von Fingerlöchern (fünf vorne und zwei an der Rückseite), die 12 oder 21 mm voneinander entfernt und mit einem Bohrer (D. 6 mm) sehr präzise gearbeitet sind. Sogar das mit dem Samaria-Fragment fast identische Fragment aus Delos (L. 118 mm, D. 16 mm) hat nur fünf (4 und 1) Fingerlöcher (Museum von Delos, o. Nr. [für die Information bin ich Dr. A. Belis zutiefst verpflichtet]). Die Ähnlichkeit dieser zwei Aulos-Fragmente ist nicht ohne Bedeutung. Sie bezeugt, dass nahe Beziehungen zwischen der jüdischen Gemeinde von Delos und dem hellenistischen Judäa bestanden haben. Unser Samaria-Fragment kann ein Teil eines etwa 35 cm langen Aulos gewesen sein. Obwohl



in solchen Fällen "only the most speculative and tentative suggestions can be made about the pitch" (Landels 1981, 300), könnte man annehmen, dass das Instrument Intervalle der unharmonischen oder chromatischen Modi (mit  $1/4$  und  $1/3$  Ton) hervorbringen konnte, was einem Lokalmusiker beim Spielen von östlichen Modi die dazu erforderlichen Möglichkeiten bot.

In Samaria wurde auch ein anderes Knochenfragment gefunden, das mit Vorsicht als Teil des seltenen Plagioaulos (laut H. Hickmann seitlich geblasener Monoaulos/Querflöte; Hickmann 1961a, 112) bezeichnet werden kann (**Abb. V/4-5**, erste Veröffentlichung). Dieses Fragment ist den Plagioaulosfragmenten aus dem Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Nr. 1218, ähnlich, nur wesentlich kleiner – L. 58 mm, innerer D. 1 mm. Die Fingerlöcher an unserem Fragment sind unregelmässig gebohrt; es könnte sich um ein Lokalprodukt oder sogar ein fehlerhaftes Exemplar handeln. Die Samaria-Funde erlauben zu folgern, dass auch hier wie in Jerusalem eine lokale Aulosindustrie bestand.

Die bei Geser in einem römischen Wohnhaus unter anderen Alltagsgegenständen (Geschirr, Keramik) gefundenen Aulosfragmente (**Abb. V/4-6**, erste Veröffentlichung) zeichnen sich durch die unregelmässig geschnitzten Grifflöcher und die dünnen Knochenwände (Vogelknochen) aus (IAA 81-1839). Das am besten erhaltene 133 mm lange und sehr dünne Knochenfragment (D. 8 mm) wurde im Gegensatz zu den bis jetzt beschriebenen Fragmenten von Hand gearbeitet, wobei die Fingerlöcher zuerst markiert und dann ziemlich grob geschnitzt wurden. Der Abstand zwischen den Grifföchern ist sehr unterschiedlich (20, 10, 29 und 15 mm), und das obere Ende zeigt möglicherweise die Überreste einer idioglotten Blasvorrichtung. Die neben diesem Fragment gefundenen zwei kleinen, stark beschädigten Knochenrohre weisen keine Zeichen von Fingerlöchern auf und könnten Überreste einer Bordunpfeife sein. Wir haben hier offensichtlich ein von unprofessioneller Hand den künstlerischen Aulosinstrumenten nachgeschnittes Rohrblasinstrument vor uns, das auf volkstümlichen Gebrauch hinweist. Das intonative Bild, das der Spielpraxis auf einem solchen Instrument entspricht, scheint auf eine von der professionellen "Kunstmusik" der Auleten abweichende Tonreihe, möglicherweise mit Borduntönen, hinzuweisen.

Bei einem abgebrochenen Knochenfragment eines Rinderfusses mit sechs Fingerlöchern in verschiedenen Grössen (3-8 mm) handelt es sich eventuell um ein unvollendetes Aulos-Teil (**Abb. V/4-7a-b**, HU-A636; Shilo 1979, 45 u. 1984, 5 u. 19, Taf. 6:3). Das 14 cm lange Knochenteil wurde in der sechsten Schicht (1. Jh.) der Davidsstadt-Ausgrabungen in einem Müllhaufen gefunden, was vielleicht darauf hinweist, dass es sich

um ein weggeworfenes defektes Teil handelt. Der ungewöhnlich grosse innere Durchmesser des Rohres (24-29 mm) und die uncharakteristischen Löcher in verschiedenen Grössen scheinen dennoch die Bestimmung dieses wiederholt publizierten Fundes (MAW, Nr. 533; Beyer 1982, 26 u. 36) als Blasinstrument-Teil in Frage zu stellen.

Die beschriebenen Rohrblasinstrumente aus Jerusalem, Samaria und Geser belegen nicht nur eine entwickelte Blasmusik-Kultur für diese Zeit, sondern bezeugen auch klar eine künstlerische Sozialschichtung der Musikpraxis. Hier sehen wir Blasinstrumente, die von verschiedenartigen – hochkünstlerisch-professionellen und primitiv-laienhaften – Produktionsstufen zeugen, die in sehr unterschiedlichen Fundsituationen – reiches Privathaus, Totenbestattung, Müllhaufen – entdeckt wurden und die, zuletzt auch dank Unterschieden in Herstellungsmaterial und Fingeröffnungs-Disposition, beträchtlich voneinander abweichende Tonqualitäten und Tonreihen hervorbringen konnten. Diese Instrumente wurden ohne Zweifel von sehr unterschiedlichen Musikern gespielt – von professionellen Virtuosen hohen Ranges und von halb-professionellen Volksmusikanten. Die letzteren waren, wie es immer in der Musikgeschichte ist, die hauptsächlichsten Hüter der traditionellen Musik.

Das Aulosspiel war in Palästina dermassen verbreitet, dass mit ihm auch die erste dokumentarische Erwähnung eines jüdischen Musikers verbunden ist. In einem Verzeichnis von jüdischen Viehbesitzern, die als Söldner in der nordägyptischen Siedlung Samareia (wahrscheinlich von Siedlern aus Samaria-Sebaste gegründet; Tcherikover 1957, I,5) dienten, wird der "Auletis Yakubius Sohn von Yakubius" erwähnt, der "13 Rinder, 7 Schafe und eine Ziege besitzt" (ebd., 17 und 171). Dieses Dokument bestätigt nochmals die Rolle, die Samaria als Zentrum der Aulokunst hatte. Wie man diesem Zeugnis entnimmt, gab es in der hellenistischen Zeit jüdische halbprofessionell/halbdilettantische Musiker, die, wie in späteren Zeiten die *klezmerim* (jüdische Volksmusiker), sich ihren Unterhalt unter anderem auch mit Musik verdienten (Stutchewsky 1959, 22; Salmen 1983, 14).

Abbildungen des Aulos in seiner klassischen Form – leicht divergentes Doppelrohr mit gleichstehender Position der Hände – erscheinen in Palästina bereits in persischer Zeit in den grossen Hafenstädten, wie die Schwarz-auf-Rot Zeichnung eines Vasenfragments aus Aschdod zeigt (Abb. V/4-8; Dothan 1971, 115; Taf. LIV:2). Diese Zeichnung, deren provinzielle Qualität eventuell auf eine lokale Arbeit hinweist, zeigt ein schematisch dargestelltes Instrument in den Händen eines Silens vom Typ des attischen Kleophon-Malers (Wegner 1963, Abb. 26).

Abarten, wie z. B. der Phrygische Aulos mit zwei Pfeifen, von denen eine ein aufgesetztes Horn als Schallbecher hat, waren in Palästina wahrscheinlich bekannt. Ein Jüngling, der den Phrygischen Aulos bläst, ist auf einem Knochenrelief dargestellt (**Abb. V/4-9**; MAW, Nr. 273). Das Instrument und seine Haltung sind hier besonders klar zu sehen – ein Rohr mit Fingerlöchern, das als Melodiepfeife gespielt wird, während das andere (mit Horn) wie eine Bordunpfeife gehalten wird. Die Figur könnte eine Gestalt aus dem griechischen Mimos sein – eine Theaterform, die auch in Palästina populär war (diese Interpretation wurde von Prof. Dan Barag, Hebräische Universität, Jerusalem, vorgeschlagen, der auch beide Knochenreliefs [**Abb. V/4-13a** u. **V/8-25**] als mit grosser Wahrscheinlichkeit lokale Artefakte des 3.-5. Jh. einstuft).

In Israels Museen werden mehr als 80 künstlerisch geschnitzte Knochentäfelchen aufbewahrt, die dem hier abgebildeten ähnlich sind. Diese Täfelchen, die anscheinend zum Ausschmücken von Möbeln, Schatullen und anderen Gegenständen dienten, sind grösstenteils von unbekannter Herkunft und Herstellung. Es scheinen aber gute Gründe zu bestehen, diese Artefakte als Produkte des lokalen Kunstgewerbes zu betrachten (Rosenthal 1976, 102-3), was die Popularität des Aulos im Palästina dieser Zeit bestätigt.

An der Grenze der römisch-byzantinischen Zeit erscheint auf einigen Artefakten fast gleichzeitig ein neues Oboeninstrument – das *zurna*-Monorohr. Es bestehen Hinweise auf ein früheres Erscheinen dieser *zurna*-Instrumente, doch die Belege sind unzuverlässig (s. Kap. IV/2). *zurna*-Doppelrohrinstrumente sind schon seit der Eisenzeit bekannt (s. **Abb. IV/2-8**), das *zurna*-Monorohr ist aber nicht mit Sicherheit vor dem 2.-3. Jh. belegt (s. Kap. V/7, Bar Kochba- und Paneas-Münzen).

Ein weiterer Beleg der *zurna* stammt von einer seltenen Terrakotta (**Abb. V/4-10**, IMJ 90.24.13, UP, H. 12,6 cm; Braun 1994a), die laut unverifizierter Information (*Fran Bibelns Land*, Exhibiton Catalogue, Stockholm 1955, 73, Fig. 24) aus einer Bet-Schean-Werkstatt des 4.-5. Jh. stammt. Die sitzende Figur mit orientalisch-afrikanischen Gesichtszügen, Bart, Lockenhaar und Ziegenfüssen, hat offensichtlich gemischte menschliche und tierische Züge. Man kann in dieser Terrakotta eine lokale Transformation des Pan-Bildnisses und die Fortsetzung einer hellenistisch-römischen Tradition sehen. Das kurze (30-35 cm) Instrument wird abwärts entlang dem Körper gehalten. Es ist anzunehmen, dass zu dieser Zeit die *zurna*-Instrumente sowohl horizontal wie senkrecht gehalten wurden; auch diese zweifache Haltung muss man als Fortsetzung der Aulos-Tradition betrachten, die ebenfalls beide Haltungen kennt. Das Instrument hat auf diesen Darstellungen keine Pirouette (Scheibe neben dem Mundstück, um

den Mundansatz zu erleichtern), obwohl auf den ersten *zurna*-Instrumenten – wenn man die Interpretation von Kurt Sachs (1940, 120) akzeptiert (s. Kap. V/7, Bar Kochba-Münzen) – diese Scheibe zu sehen ist.

Etwas später erscheint auf den lokalen Mosaiken ein neuer Topos, der einen pastoralen *zurna*-Spieler darstellt und die weite Verbreitung des *zurna*-Spiels im Palästina der früh-byzantinischen Zeit (4.-6. Jh.) bestätigt. Der mit Ornamenten und Tier-Darstellungen ausgestattete Mosaikfußboden eines stattlichen Wohnhauses, das in das Jahr 491 datiert wird, stellt einen barfüßigen sitzenden Hirten (?) mit östlichen Gesichtszügen dar, der in einen kurzen Chiton gekleidet ist; er bläst ein horizontal gehaltenes konisches, etwa 50 cm langes *zurna*-Instrument (**Abb. V/4-11b**, *in situ*, Kandeel 1969, 62 u. 65, Taf. 27b). Diese Haltung ist für die frühe Periode des *zurna*-Spiels charakteristisch, setzte sich aber bei diesen Instrumenten nicht durch. Auf unserem Mosaik wird die *zurna* mit beiden Händen gehalten, während die Finger in aktiver Spielposition dargestellt sind. Dieses ausdrucksvolle Mosaikbild diente anscheinend als Prototyp späterer Mosaiken, die ähnliche Darstellungen aufweisen, z. B. das aus der Chirbet Be'er Schema'-Kirche (**Abb. V/4-11a**, 5. Jh., Gazit/Lander 1992) und das ausdrucksvolle Mosaik des *zurna*-Bläfers mit Hund (?) aus dem St. Maria Kloster in Bet-Schean (**Abb. V/4-11c**, *in situ*, zweite Hälfte des 6. Jh.). Auf letzterem ist das Instrument besonders klar erkennbar dargestellt, und der trichterförmige Schallbecher erscheint hier (soweit mir bekannt ist) zum ersten Mal. Die konsequente Darstellung der *zurna*-Spieler mit orientalischen Zügen, wie auch der pastorale Charakter dieses Topos, bezeugen eindeutig die lokale Einbettung dieses Instruments, seinen einheimischen Charakter und seine Popularität in weiten Kreisen.

In dieselbe pastorale Sphäre der Blasinstrumente gehört die Syrinx, die ihren zweiten Namen – Panpfeife – dank ihrer Funktion als Attribut der griechisch-römischen Hirten-Gottheit Pan erhielt. Das griechische Wort Syrinx ist nach moderner Etymologie mediterranen oder orientalischen Ursprungs (Haas 1985, 32; Sachs 1940, 142; möglicherweise von hebr. *šrq*, "pfeifen", abgeleitet). Seit dem 6.-5. Jh. v. Chr. im griechisch-italischen Bereich bekannt (NGD, 18,481), ist die Syrinx in AIP nicht vor dem Jahr 12 nachweisbar. In jenem Jahr wurde in dem mittel-palästinischen Zentrum des Dionysoskults, in Skythopolis (Bet-Schean), ein Dionysos-Altar errichtet, auf dem eine Syrinx als Dionysos-Symbol dargestellt ist (s. **Abb. V/5-1**). Nach diesem ältesten Beleg wird im Jahre 88 der Syrinx auf einer sehr seltenen Münzprägung von Pan selber geblasen (s. **Abb. V/7-4c**), und als entlehntes Symbol erscheint er auf den Münzen von Caesarea Philippi (Paneas), die Philippus, der Sohn des Herodes und der Kleopatra, gegründet hatte, und deren Schutzgott der Hirten-Gott war (s. Kap. V/7).

In der zweiten Hälfte des 2. Jh. ist die Syrinx als Stadtsymbol auf den Paneas-Münzen zu finden (s. Kap. V/7, Paneas-Münzen).

Die lokale organologische Tradition aber erscheint in anschaulichlicher Weise erst im 3. Jh., auf der Wandzeichnung in einer Grabkammer in Aschkelon (**Abb. V/4-12**; *in situ*; Ory 1939). Das hier dargestellte Instrument mit elf Röhren gehört zu dem von Gerlinde Haas als rechteckig-trapezartige Bastardform AB bezeichneten Syrinx-Typ, der in hellenistischer Zeit auftritt (Haas 1985, 65 und 127) und im Vergleich zu anderen Formen sehr spärlich belegt ist (von etwa 100 Abbildungen nur vier; ebd., Abb. 110-113). Darstellungen dieses Syrinx-Typs, der aus Griechenland oder Rom stammt, zeigen fünf bis acht Pfeifen, in Einzelfällen auch neun (ebd.; Vorreiter 1976, 20). Der AB-Typ mit mehr als neun Pfeifen erscheint erst im ptolemäischen Ägypten (Hickmann 1961a, Abb. 58) und in unseren Funden. Es scheint, dass Instrumente mit zehn und mehr Rohren als lokale Besonderheit betrachtet werden können. Möglicherweise hat diese grosse Pfeifenzahl ihren Grund in der lokalen Musikpraxis – in einer Tonreihe mit kleineren als Halbton-Schritt-Intervallen im Bereich des höheren Registers und grösseren Intervallen im tieferen Register.

Auf der Wandmalerei sehen wir zwischen Weinranken mit schweren Trauben zwei mythologische Gestalten (Chthonische Göttin und Gorgonische Maske), lokal bekannte Tiere und Vögel sowie zwei Knaben, die Weintrauben pflücken. Das Bild hat einen realistischen Charakter, besonders die Knaben und der Jüngling, der die Syrinx spielt. Mit grösster Vorsicht möchte ich vorschlagen, dass die grosse Zahl der beinahe gleich langen Pfeifen im oberen Register die Möglichkeit eines bereits erwähnten Mikroton-Modus für den melodischen Teil der Syrinxmusik bestätigt, während die Rohre des trapezförmigen Teils einzelne Stütz- und Borduntöne der Grundtöne erzeugen.

Ein anderes Beispiel dieses palästinischen Syrinx-Typs erscheint auf einem geschnitzten Schmuck-Knochentäfelchen unbekannter Herkunft, das offensichtlich einen Pan im charakteristischen "Pflanzenkleid" (Haas 1985, 73), mit Palmenzweigen in der einen und dem Instrument in der anderen Hand, darstellt (**Abb. V/4-13**; MAW, Nr. 265, Abb. falsch mit 299 bezeichnet). Die Tatsache, dass Pan eine Syrinx dieses Typs spielt, gibt der von Rosenthal erwogenen Möglichkeit lokaler Herstellung der geschnitzten Knochentäfelchen (Rosenthal 1976) zusätzliche Plausibilität.

Obwohl der Symbolcharakter der Syrinx in Palästina offensichtlich zutage tritt, z. B. auf der Eros-Terrakotta mit phrygischem Kopfschmuck aus dem Royal Museum in Ontario (**Abb. V/4-13c**; ROM 910.114.17, 12,2 cm hoch, Needler 1949, Taf. XIXa, 54-55) oder auf dem Mosaik von Schech Zuwejid (s. **Abb. V/5-2a**), scheint es begründet, der realistischen Deutung

unserer Syrinx-Darstellungen Vertrauen zu schenken. In diesem Zusammenhang ist die kleine Terrakotta (**Abb. V/4-13b**, H. 3,5 cm, Archäologisches Institut der Universität London) besonders anschaulich, die, obwohl nicht aus einer regulären Grabung stammend, im Sammlungs-Katalog mit palästinischer Herkunft aufgeführt wird. Das hier dargestellte Instrument mit den sechs charakteristischen gekerbten Pfeifen liefert einen eindeutigen Beweis für die reale Existenz der Syrinx in jener Zeit.

Die nächste Stufe des Instruments mit mehreren Pfeifen, die Orgel, war für Palästina bis jetzt weder schriftlich noch ikonographisch bezeugt. Der Terminus *magrefa*, den Wissenschaftler gelegentlich als Hydraulus oder ähnliches Instrument diskutieren, wird nur in der Mischna (2. Jh.) erwähnt (M Tamid 3,8 u. 5,6; TJ Sukkah 55b u. 55d; TB 'Arakhin 10b). Doch auch dieser einzige eventuelle Hinweis auf ein Orgelinstrument wurde in letzter Zeit widerlegt (Sachs 1940, 124; Yasser 1960; Sendrey 1969b, 394-405). Dagegen können wir hier ein kleines Corpus von etwa sechs Terrakotta-Öllämpchen mit Reliefs von Orgeldarstellungen (8-12 cm lang) als bisher unbeachteten Musikinstrumententopos vorstellen (**Abb. V/4-14a-c**). Für die samaritanische Kultur scheinen diese Funde von besonderer Bedeutung zu sein; sie werden im Kap. V/6 diskutiert. Zusammen mit der Orgel erscheinen auf diesen Öllämpchen traditionsgemäss auch die Gabelbecken (**Abb. V/4-14d**).

Während die Becken öfters als Kult- und Kunstinstrumente der etablierten Religionen funktionieren, muss man andere Idiophone, die zu dieser Zeit erscheinen, als populäre Klanggeräte bezeichnen, die von den Massen bei dionysischen Umzügen (s. Kap. V/5), bei Kybele- (s. Kap. IV/4) und ägyptisierenden Isis-Ritualen (Fleischhauer 1964, 88; Keel/Uehlinger 1998, 401 u. 435) geschlagen wurden; diese Idiophone bezeugen eine unmittelbare Kontinuität nicht nur der bronze- und eisenzeitlichen musikalischen Modelle, sondern auch der künstlerischen und ikonographischen Darstellungsformen.

In diesem Zusammenhang müssen die Terrakottafiguren aus Bet-Natif erwähnt werden. Im Jahre 1917 wurde in Bet-Natif (das Bethlethepha der römischen Zeit, eine Stadt Süd-Judäas mit gemischter judäisch-idumäischer Bevölkerung) eine grosse Anzahl Terrakotten, Gussformen und Münzen gefunden. Ein Teil dieser Funde (IMJ 69.27.567 u. 69.27.568) landete in Privatsammlungen, wurde erst später an Museen verkauft und kann deswegen nur indirekt, aber mit Sicherheit, als aus Bet-Natif stammend identifiziert werden. Diese Artefakte werden in das 2.-3. Jh. datiert und gehören anscheinend einer lokalen Werkstatt an (Baramki 1936, 6; Avi-Yonah 1981, 26). Die Figuren (H. 13,8-14,5 cm), grösstenteils Frauengestalten mit klar erkennbaren lokalen Stileigenschaften (ebd.), reichen mit

ihrem ikonographischen Typ zu den Frauenfiguren der Eisenzeit zurück. Besonders auffallend ist die Verwandtschaft unserer Figurinen (Baramki 1936) mit den eisenzeitlichen Trommlerinnen aus AIP – auch sie sind nackt oder mit durchsichtigem Gewand dargestellt, mit Hals- und Handschmuck, Kopftracht und Perücke. Die Problematik der letzteren besteht auch bei den Bet-Natif-Figuren: sie können sowohl Priesterinnen, Tempeldienerinnen, wie auch Klageweiber, Tänzerinnen oder "Begräbnisbräute" darstellen (Avi-Yonah 1981, 18). Am zuverlässigsten ist es jedoch auch hier, die Terrakotten je nach Figuren-Typ und Instrument zu differenzieren.

Die musikikonographische Literatur hat diesem Topos bisher keine Beachtung geschenkt, und die Musikinstrumente der Figuren wurden nicht identifiziert. Die Priesterin/Tempeldienerin (**Abb. V/4-15**, IMJ 69.27.567) hält in der linken Hand eine Metallrassel, deren Form aus dem ptolemäischen Ägypten bekannt ist (Hickmann 1963, 9, Taf. 3:1). Römische Priesterinnen (Sachs 1965, 122) bedienten sich einer Art aus Metall gegossener "Tambourmajorstäbe" von rasselkopf-ähnlicher Form. Der kleine Säbel in der rechten Hand scheint die Interpretation als Priesterin für die Darstellung zu bestätigen. Unsere Tänzerinnen/Bacchantinnen (**Abb. V/4-16** und **17**, IMJ 69.27.568 u. IAA 40.1500) schlagen kleine Becken und sind barfüßig, mit Halsschmuck und Kleidern dargestellt, die den Körper durchblicken lassen, genauso wie die Kybele-Tänzerin in der Villa Albani (Fleischhauer 1964, Abb. 45). Die Bewegungen unserer Tänzerinnen sind jedoch viel statischer, und ihre hoch erhobenen Hände erinnern an die Anbetungshaltung eisenzeitlicher Figuren. Auch die andere "Tänzerin" (**Abb. V/4-18**) hält ein Idiophon in den Händen – möglicherweise Kastagnetten, deren längliche Form, wie auch die innere, runde Höhlung, eingezeichnet ist. Kastagnetten dieses Typs sind auch aus dem ptolemäischen Reich bekannt (Sachs 1961, Abb. 233; Hickmann 1949a, Taf. XVIII:69521). Somit haben wir vor uns einen hellenistischen, römisch-ptolemäischen Topos, dessen levantinisch-palästinischer Lokalstil klar erkennbar ist.

In dieser Epoche der Veränderungen interessiert besonders das Schicksal der Chordophone, deren dominante Bedeutung in allen Musikkulturen bekannt ist. Nicht ohne Verwunderung müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass die Zahl der Belege von Chordophonen sehr dürftig ist (nur fünf Artefakte und einige gravierte Siegel); die Mehrzahl ist nicht streng dokumentiert, ihre lokale Provenienz ist zu bezweifeln, und die organologischen Änderungen sind nicht immer klar identifizierbar. Der Umbruch selber aber ist klar greifbar: wir konstatieren das Veralten und den "Tod" der Leier sowie die Renaissance der Laute. Dieses Wiederauftauchen der Laute ist

eine der wichtigsten Erscheinungen der hellenistischen Zeit in AIP und bezeugt den regen Musikaustausch und neue Einflüsse im Musikleben des Landes.

In hellenistisch-römischer Zeit nimmt die Laute neue Formen an: der Lautenhals verkürzt sich, der Resonanzkörper wird grösser und breiter, die Saitenzahl nimmt zu. Über viele Zwischenformen entwickelt sich das Instrument von der alt-ägyptischen Langhalslaute zur Kurz- und Binnenspiesslaute, um sich dann zum arabischen *ʿud* und zu den europäischen Lautenformen zu verwandeln (Sachs 1965, 164 u. 189; Hickmann 1961a, 132).

Von grossem Interesse ist der erst 1987 in Marescha gefundene Lautenspieler (**Abb. V/4-20**; EE Nr. 1386, H. 4,5 cm), eine Terrakotta-Figur, die von den Archäologen in das 4.-3. Jh. v. Chr. datiert wird (Kloner 1991, 72). Marescha (Tell Marescha, Bet Guvrin) war in hellenistischer Zeit eine der Hauptstädte der Hipparchie Idumäa, einer griechisch-idumäischen Enklave auf der südlichen Grenze von Judäa (Stern M. 1982, 249-50; s. Kap. V/2 und V/5). Die reichen Funde aus dieser Gegend zeugen von einem aktiven eigenständigen Musikleben in Idumäa. Der Marescha-Lautenspieler kann als musizierender Pan, oder eher als Satyr, bezeichnet werden (vgl. Robinson 1933, Taf. 38:301-2 u. 304-6). Höchst ungewöhnlich ist das Saiteninstrument in den Händen dieser Gestalt; sehr selten sieht man es in der dionysischen Umgebung, und auch dann sind es nur Leiern (z. B. Kinsky 1930, Abb. 11:3; Wegner 1963, Abb. 37). Die von einem Pan oder Satyr gespielte Laute könnte man als eine Eigenart des Lokalstils des heidnischen Idumäa betrachten – gerade hier hatten der Kybele- und Dionysos-Kult eine lange und autochthone Tradition (s. Kap. IV/5 u. V/5).

Die Marescha-Laute ist ein langgezogenes birnenförmiges Instrument, bei dem der Resonanzkörper fliessend in den Hals übergeht. Lautendarstellungen solcher Instrumente, πανδοῦρα oder πανδοῦρα, anscheinend auch τρίχορδον genannt, sind äusserst selten (NGD, 11:344 u. 14:154). Die zwei bis jetzt bekanntesten Darstellungen dieser Form stammen aus dem ptolemäischen Ägypten (Hickmann 1961a, Abb. 105; Kinsky 1930, Taf. 24:5). Unser Lautenspieler ist das früheste datierte Zeugnis dieser Lautenform und kann ein Hinweis darauf sein, dass diese spätantike Variante der Lautenfamilie mit langgezogenem Schallkörper vom ptolemäischen AIP, bzw. aus Idumäa, in andere Gebiete vordrang (Hickmann 1961a, 134).

Die Laute aus Idumäa wurde wahrscheinlich im Laufe der Hellenisierung kürzer und kleiner, bis sie die Kleinform der Tanagra-Laute (3. Jh. v. Chr., Fleischhauer 1964, 98, Abb. 55; NGD, 11:345, Abb. 4:c) erreichte. Genau diesem kleinen, birnenartigen, dreisaitigen Lautentyp entspricht das Instrument von der Terrakottafigur des Eretz-Israel Museums in Tel Aviv



(Abb. V/4-19; EIM 1870, H. 13,2 cm). Im Unterschied zu der Tanagra-Lautenspielerin bedient sich hier die Musikerin eines ziemlich grossen Plektrums – ein Charakterzug der ägyptischen und später arabischen Spielpraxis (Sachs 1940, 102; Farmer 1966, 20, 32, 44, etc.; NGD, 19:307). Auch die Spieltechnik – schneller Plektrumschlag mit kurzer Handgelenkbewegung –, wie wir sie bei den mittelalterlichen *‘ud*-Spielern beobachten (Farmer 1966, 52, Abb. 38), ist erkennbar. Der ikonographische Charakter unserer Lautenspielerin – nackt und mit Halsschmuck – steht in krassem Kontrast zu der sitzenden, voll angezogenen Tanagra-Spielerin und weist in dieser Hinsicht auf die Tradition der Terrakotten von Musikerinnen aus AIP hin. Wir haben es hier kaum mit einer Darstellung intimer Hausmusik oder eines Konzerts vortrages zu tun, wie im Fall der Terrakotta aus Tanagra, sondern eher mit einer Aufführung von erotischen Liebesliedern in der lockeren Bankettatmosphäre einer hellenisierten nahöstlichen Hafenstadt, und es sind eben diese Aspekte des Instrumentenspiels – heidnischer Ritus und Sensualität –, die die Abneigung der orthodoxen Rabbis und frühen Kirchenväter gegenüber der Instrumentalmusik hervorriefen.

Mit der Renaissance des Lautenspiels in AIP erscheint hier auch zum ersten Mal seit dem 4. Jh. v. Chr. die Harfe wieder – eine weitere Bestätigung der tiefgreifenden Veränderungen in der hellenistischen Zeit. Alle Funde von Harfenspieler-Terrakottafiguren (Abb. V/4-21, 22, 23 u. 24) kommen aus Städten mit starkem griechischen Einfluss: dem idumäischen Marescha und den Hafenstädten Dor und Jamnia (die idumäische Harfe aus Bet Guvrin wurde oben beschrieben, s. Kap. V/2).

Die als Lokalproduktion bezeichnete Marescha-Figur (Abb. V/4-21, IAA 72.268, H. 10,5 cm, Erstveröffentlichung) stellt eine Harfenspielerin im ärmellosen χίτων und dem Wickelmantel *palla* dar, mit römischer Haartracht, den Frauen von Pompeji ähnlich (Thiel 1973, Abb. 64). Das verhältnismässig grosse Instrument ist gegen die Schulter gestemmt und wird mit der linken Hand gestützt, während die Rechte die Saiten zupft. Ein kleiner, schwer zu identifizierender Gegenstand – vom Distriktarchäologen als Ferkel bezeichnet – ist zwischen der rechten Hand und dem Instrument eingeklemmt. Wenn das stimmt, könnte die Anwesenheit des Opfertiers – *porci sacres* – unsere Harfenspielerin mit dem Opferritus verbinden. Der untere Teil des Instrumentes ist nicht zu sehen; wahrscheinlich handelt es sich um eine Form der Bogenharfe, vom Typ der Marescha-Harfe (s. Abb. V/2-2). Diesen Harfentyp kann man als provinzielle Abart oder idumäische Lokalform der ptolemäischen Halbmondharfe bezeichnen, ein Instrument, das nur selten ikonographisch belegt ist (Terminus von L. Manniche 1975, 53; ebd. 53-55 erwähnt nur sieben Darstellungen dieser Gruppe, obwohl andere Formen in grosser Zahl auftauchen).

Die populäre kleine portative Winkelharfe war in AIP in römischer Zeit offensichtlich gut bekannt, obwohl nur vereinzelte Funde auftauchen. Dor, eine typische griechisch-römische Hafenstadt, wo griechische Kultur und Götter zu Hause waren (Raban 1987, 118), vorher Handelszentrum der Seevölker an der *via maris*, war immer in regem Kontakt mit den meisten Teilen der Mittelmeerküste. Es ist nicht klar, ob die hier gefundene Terrakotte (**Abb. V/4-22**; IAA 85-34, H. 11 cm, Erstveröffentlichung, Ausgrabungen unter der Leitung von Prof. E. Stern), die einen harfespielenden Cupido darstellt, eine Lokalproduktion ist oder importiert wurde. Der Topos aber, der den Cupido mit der charakteristischen Kopfbedeckung (Hickmann 1961a, Abb. 109), mit Schwan/Ente (LÄ, I, 1228) und der Harfe zusammenbringt, bezeugt eine ägyptische Kulturtradition (Hickmann 1961a, Abb. 68; Hickmann/Manniche 1989, 65; Manniche 1975, Abb. 38). Interessant und auffallend ist in diesem Zusammenhang der Schwanen-/Entenkopf als Ornamentteil des horizontalen Arms einer ägyptischen Winkelharfe (18. Dynastie), die ganz genau die Form und Grösse unserer Harfe hat (Hickmann/Manniche 1989, 54). Der Instrumententyp der Dor-Terrakotta – eine Winkelharfe mit horizontalem Saitenträger und vertikalem Resonanzkörper – war im ganzen Nahen Osten beim Hausmusizieren als Fraueninstrument wie auch als Konzertinstrument (beider Geschlechter) weit verbreitet (Hickmann 1961a, Abb. 109; Rashid 1984, Abb. 176-181; Fleischhauer 1964, 100, Abb. 56). Der Cupido selbst aber unterscheidet sich prinzipiell von den ptolemäisch-seleukidischen Darstellungen durch die realistische Spielposition der Harfe, deren Saiten rechthändig mit einem Plektrum geschlagen werden – eine lokal belegte Spielpraxis. Unter griechischen Import-Terrakotten wurde in der Hafenstadt Jamnia, etwa 10 km südlich von Jaffa, eine zweite Harfenspielerin gefunden (**Abb. V/4-24**, 2. Jh. v. Chr., H. 8 cm, Yavneh-Yam/Jamnia am Meer-Ausgrabungen unter der Leitung von Prof. M. Fischer, TAU EE YY97-92/7). Die Musikerin zupft mit der rechten Hand die Saiten eines dreieckigen Instruments – einer in der griechisch-römischen Kultur verbreiteten Winkelharfe, wahrscheinlich ein τρίγωνον (Fleischhauer 1964, 100, Abb. 56; Marcuse 1975, 383).

Das kleine Fraueninstrument, das beim häuslichen Musizieren populär war, wurde aber auch von jungen Frauen, professionellen und halb-professionellen Tänzerinnen und Hetären, gespielt, die bei Festlichkeiten und Banketten den Gesang begleiteten. Ein ähnliches Instrument, nur aufrecht gehalten, sehen wir in den Händen der Harfenistin, die auf der Bet Guvrin-Terrakotta dargestellt ist (**Abb. V/4-23**; 1. Jh. v. Chr., H. 7 cm, Inv. 100-440-3231-s2, Marescha-Ausgrabungen unter der Leitung von Prof. A. Kloner). Von Interesse ist bei den zwei letzten Figuren der wesentliche Unterschied in der Haltung – mit vertikalem Resonanzkörper (**Abb. V/4-23**) und

mit fast horizontalem Resonanzkörper (**Abb. V/4-24**). Diese Differenz hatte anscheinend auch einen Einfluss auf die Spieltechnik – mit beiden Händen im ersten Fall, und mit einer im zweiten (virtuose Konzert- und intime Kammer-Aufführung?).

Die Leier erscheint auf drei Terrakotten dieser Zeit, von denen eine mit zwei Leier-Darstellungen der nabatäischen Kultur (s. Kap. V/3) bereits beschrieben wurde. Die andere, unbekannter Herkunft, wurde in Jerusalem vom Harvard Semitic Museum erworben und wird als samaritanisch bezeichnet. Dieser Fund wird im Kapitel V/6 diskutiert; hier soll hervorgehoben werden, dass diese Leierdarstellung (s. **Abb. V/6-9**), so wie einige Darstellungen auf Siegelamuletten aus Gadara (s. **Abb. V/7-6c** und **Abb. V/7-7b**) mit ihrer degenerierten unmöglichen Spielhaltung (eventuell Symbolfunktion?) ein Zeichen obsoletter Praxis sind. Die dritte Terrakotta – ein Fragment eines Weihrauchaltars (**Abb. V/4-25**, H. 5 cm, 3. Jh. v. Chr., Inv. 100-76-724-1, Lokalproduktion, von Prof. A. Kloner in den Marescha-Ausgrabungen entdeckt) stellt laut der Interpretation des Archäologen den nackt (s. in diesem Zusammenhang Kap. V/6) auf einem δῖφος (Bank) sitzenden Apollo (unserer Ansicht nach auf einem Felsen) mit Leier und seine Mutter Leto dar. Das grosse aufrecht gehaltene Instrument ist hier nicht beim Spiel, sondern eher bei der Einstimmung oder in einer Pause beim Gespräch mit Leto dargestellt. Es sind nun nicht mehr die Leiern, sondern die portativen, mobilen und virtuos angelegten Lauten und Harfen, die das Musikleben weiterführen, und die den professionellen Virtuosen adäquate Aufführungsmöglichkeiten bieten.

## 5. DIE MUSIK DES DIONYSOS-KULTS

In Palästina/Israel, diesem winzigen, im Schnittpunkt Afrikas, Asiens und Europas gelegenen Landstreifen, hatte die polytheistische Alte Welt einen höchst fruchtbaren Boden für die Pflege ihrer religiösen Kulte gefunden. Ein besonders interessantes Zeugnis bietet der Dionysoskult, der hier in der atemberaubenden Zeit der letzten vorchristlichen und ersten christlichen Jahrhunderte sein goldenes Zeitalter erlebte.

Das wichtigste Zentrum des Dionysoskultes in Altpalästina war offensichtlich Skythopolis/Nysa (heute Bet-Schean), eine Stadt der römischen Dekapolis, die laut mythologischer Überlieferung von Dionysos zu Ehren seiner Amme Nysa gegründet worden war (Avi-Yonah 1962; Bietenhard 1977). Im zweiten nachchristlichen Jahrhundert war der Ort mit dem grössten Amphitheater des Nahen Osten weit herum bekannt. Die grossen Ausgrabungen der letzten Jahre lieferten eine für den Nahen Osten bemer-

kenswerte Fülle von Zeugnissen für den Dionysoskult (Tsafrir/Förster 1987/88; Bet-Schean 1990). Unter vielen anderen Funden wurde in einer verhältnismässig breit angelegten Basilika (28x50 m) ein hexagonaler Altar freigelegt (Tsafrir/Förster 1987/88, 31, Abb. 18). Die Inschrift auf der *tabula ansata* berichtet, dass ein gewisser Seleukos den 72 cm hohen Altar zu Ehren des Gründers der Stadt im Jahre 75 der Skythopolis-Ära, also im Jahre 12 n. Chr., errichtet hat. Ein zentral gestelltes Dionysosrelief, zwei Reliefs mit gehörnten Panfiguren, zwei Reliefs mit gekreuzten Thyrsos und eines mit einer Syrinx bilden je auf einer Seite des Altars die Symbolornamentation. Dieser Altar stellt zur Zeit das früheste mit Musik verbundene Zeugnis des Dionysoskultes in Altpalästina dar (Abb. V/5-1).

Das Instrument hat sieben Pfeifen mit Doppelligatur. Im Hintergrund ist anscheinend ein Trag- oder Verzierungsband zu sehen. Das Instrument ist eine leicht modifizierte Mischform von Rechteck und Flügelform der sogenannten AB-Gruppe (Haas 1985, 65 u. 127). Dieser Syrinxtyp mit mehr oder weniger gleichen Rohren im oberen und stark differenzierten Pfeifen im unteren Register erscheint mehrfach in Altpalästina und ist in seiner klassischen Form mit 12 Pfeifen auf einer Stuck-Grabzeichnung aus Aschkelon aus dem 2./3. Jh. zu sehen (Ory 1939, Fig. 2; s. Kap. V/4). Mit Vorsicht erlaube ich mir zu vermuten, dass diese typische altpalästinische Syrinxform ihre Wurzeln in der lokalen Musikpraxis hat: eine Tonreihe mit Mikro-Intervallen im Bereich des höheren Registers und grösseren Intervallen, möglicherweise mit gewisser Bordunfunktion, im niedrigeren Teil. Die Skythopolis-Syrinx ist die älteste mir bekannte Darstellung des Instrumentes in Altpalästina und erfüllt schon in diesem ersten Beleg eine Symbolfunktion. Es war die wohlhabende Oberschicht einer hellenisierten, ethnisch heterogenen Grossstadtbevölkerung, die sich dieses Altars bediente (Nilsson 1957, 146f; Beth-Shean 1990, 30f).

Musikinstrumente als Symbole erscheinen in AIP zum ersten Mal wahrscheinlich auf Akko/Ptolemais-Münzen der Jahre 125-110 v. Chr., mehr als hundert Jahre vor unserem Dionysosaltar (s. Kap. V/7). Die Vorderseite dieser Münzen zeigt Männerreliefs mit Apolloähnlichkeit, die Rückseite zwei verschiedene Leiertypen. Hier war es eine nahöstliche Handelsstadt, die das Musikinstrument als Symbol von griechischen Münzen (Jenkins 1972, Abb. 31 u. 40) übernommen hatte. Dann, während des zweiten Jüdischen Aufstandes, 132-135, erschienen die berühmten Bar Kochba-Münzen mit ihren zwei Leiertypen und einem Paar Blasinstrumente (s. Kap. V/7) als antirömische Symbole religiöser und staatlicher Unabhängigkeit. Einige Jahre später, d. h. in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, wurden die Münzen aus Paneas/Caesarea Philippi mit der Panfigur und den verschiedenen Blasinstrumenten (einschliesslich Syrinx) geprägt (ebd.).

Diese letzteren, die bei einer breiten heidnisch-jüdisch-christlichen Stadtbevölkerung im Gebrauch waren, sollten sowohl die Loyalität zur Zentralmacht des Kaiserreichs wie zur "corporate identity" der Stadt zum Ausdruck bringen. Zur selben Zeit erscheint die Orgel als Kultsymbol auf einem samaritanischen Öllämpchen (s. Kap.V/6). Mit Recht können wir also behaupten, dass dies die Zeit war (Ende des 2. Jh. v. Chr. - 2. Jh. n. Chr.), in der sich die Darstellung des Musikinstrumentes als Symbol in den verschiedensten ethnischen, religiösen und sozialen Bevölkerungsgruppen Altpalästinas stabilisierte.

Die musikwissenschaftlich bedeutendsten Zeugnisse des Dionysoskultes gehören einer späteren Zeit an als der Skythopolis-Altar, nämlich der spätrömischen Epoche (70 n. Chr. bis Mitte des 4.Jh.). Als erstes soll das im Historischen Museum von Ismailia aufbewahrte grossartige Mosaik aus einem Hause in Schech Zuwejid betrachtet werden (zum Ort vgl. Keel/Küchler 1982, 109-112 mit Abb. 90b). Etwa vor achtzig Jahren wurde dieses von Jean Clédat ca. 40 km sw von Gaza entdeckt (Clédat 1915). Von einer flüchtigen Erwähnung durch Hans Hickmann (1949b, 85) abgesehen, wurde dieses Werk bisher musikwissenschaftlich nicht ausgewertet.

Das Mosaik von Schech Zuwejid (4,75x3,0 m) diente ursprünglich als Fussboden eines Tricliniums (7,25x6,60 m) in einem grossen Gebäude an der wichtigen Karawanenroute zwischen Ägypten und Syrien, das offenbar einem reichen Privatmann gehörte hatte. Der Mosaikteppich ist in drei Abschnitte unterteilt, von denen der grösste den Triumphzug des Dionysos mit Verbindungen von dionysischen und Herakles-Motiven darstellt. Das Ganze zeigt eine seltene Fülle von Musikinstrumenten, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit sogar die bekanntesten Darstellungen dieses Topos übertrifft (**Abb. V/5-2a u. 2b**). Der männliche Kentaur (**Abb. V/5-2c**) bläst ein Instrument, das man mit dem phrygischen Aulos in Verbindung bringen kann. In der hellenistisch-römischen Ikonographie ist es der weibliche Kentaur, der dieses Instrument spielt (vgl. Matz 1968, II: Nr. 151 u. 159). Oder handelt es sich anstatt um einen weiblichen Kentaur eher um einen Jüngling, wie die Bilder bei Matz 1968, II, Nr. 155; Daszewski/Michaelides 1989, Abb. 51, nahelegen? Die gebogene Pfeife, der *ἔλυμος*, ist hier, wie die Färbung der Mosaiken-Tesserae eindeutig zeigt, ein einheitliches Horn ohne Fingerlöcher, und nicht das für den phrygischen Aulos typische Rohr mit aufgesetztem höرنernen Schalltrichter (Marcuse 1975, 658). Wir haben also vor uns ein Bordunhorn, das der römischen Tradition fremd ist und offenbar wie eine Trompete geblasen wird. Ob wir es hier dementsprechend mit einem Doppelblasinstrument mit dualer Blastechnik (das andere Rohr muss ein Klarinetten- oder Oboeninstrument sein) zu tun haben, oder ob es sich um ein Horn mit Zungenvorrichtung handelt, ist unmöglich zu

sagen. Das Horn wird vom Kentaur in der rechten Hand gehalten, was auch der römischen Spielpraxis widerspricht (Fleischhauer 1964, 80; Marcuse 1975, 658). Karl Gustav Fellerer ist der Ansicht, dass die Haltung des Horns in der rechten und der geraden Pfeife in der linken Hand vom 2. Jh. an eine häufige Erscheinung sei (1956, 69). Diese scheint in der römischen Peripherie zu gedeihen und hat möglicherweise auch dort, wo die Spielregeln freier waren, ihren Ursprung. Das zweite, gerade Rohr unseres Kentaus zeigt zwei oder möglicherweise drei der T-förmigen κέρας-Vorrichtungen, die der Änderung der Klangfarbe dienten (Becker 1966, 140-3). Aber wieder sehen wir eine klare Abweichung von der römischen organologischen Praxis: Dort sind die κέρατα immer auf dem linken Pfeifenrohr mit Schalltrichter angebracht oder auf beiden Pfeifen zu sehen, bei unserem Instrument aber nur auf der geraden, linken Pfeife. Laut Fellerer soll der phrygische Aulos mit κέρας auf einer Pfeife zu der mittleren Entwicklungsphase des Instruments gehören (2. - Anfang 3. Jh.), die frühere, ohne κέρας ins erste Jahrhundert, und die am weitesten entwickelte, mit dem κέρας auf beiden Pfeifen, in die Zeit des Übergangs vom 2. zum 3. Jh. (Fellerer 1956, 68).

Auch die Leier in den Händen des weiblichen Kentaus steht im Gegensatz zur römischen Tradition und gehört zu dem Instrumententyp, den Hans Hickmann ägyptischen Leiern des 3. und 2. Jh. v. Chr. gleichstellt (Hickmann 1960b, 532). Es sind die seltenen, geographisch begrenzten "Leiern mit sehr schmalen und halbmondförmig gekrümmten Resonatoren und gebogenen Jocharmen" (ebd.).

Einen Leierfuss, wie er bei unserem Instrument erscheint, kann man auch auf römischen Sarkophagen sehen (Matz 1968, II: Tafel 174, 1-2). Die Jocharme sind genau wie das vorher erwähnte Horn des phrygischen Aulos durch dunkle Farbe hervorgehoben. Auch hier haben wir also eine naturgetreue Darstellung von Jocharmen aus Hörnern der Säbelantilope (*Oryx gazella dhamma* Cretzschmar) vor uns, wie sie Herodot im Zusammenhang mit der orientalischen Leier beschreibt (Herodot, IV, 192). Hörner sind auch auf den jüdischen Bar Kochba-Münzen der römischen Zeit zu sehen (s. Kap. V/7). Unsere Leier hat sechs Saiten und sechs Stimmpflocke; zum Spiel wird ein Plektrum gebraucht. Ob es Zufall ist, dass der männliche Part mit Aulos und der weibliche mit Leier dargestellt ist (s. oben), oder ob wir es hier mit einem Deutungswandel zu tun haben, ist zur Zeit nicht geklärt.

Eins steht aber fest: Die Anwesenheit der Leier und des phrygischen Aulos in einem Dionysosgespann ist ein klarer Hinweis auf den komplexen Dualismus der Dionysosmusik. Die Leier hatte ihren Platz und ihre Bedeutung schon im Kybelekult, dessen Chordophon-Aerophon-Dualität in den

ersten ikonographischen Belegen klar zutage tritt (Bittel 1968, 81; s. Kap. V/3). Dieser vielschichtige Dualismus – Saiten- vs. Blasinstrument – wurde vom Kybele- an den Dionysoskult vererbt. Es ist nicht möglich, hier weiter auf dieses verwickelte Problem einzugehen; auch die informationsreiche Studie von Martin Vogel (1966) gibt uns keine Antwort auf die vielen Fragen. Jedenfalls ist eine simplistische Interpretation der Instrumentensymbolik im Rahmen des Kultes kaum akzeptierbar. Sowohl die reale Existenz wie auch die Symbolik des dionysischen Musikthiasos kann nicht einseitig, so wie es Annie Bélis haben will (1988, 10), als Blas- oder Schlaginstrumente-Ensemble verstanden werden.

Das Kentaurengespann mit dem kleinen Eros, der den Wagen lenkt, und dem im Wagen sitzenden Dionysos bilden das zentrale und beständige ikonographische Element des Aufzugs des Dionysos. Hier ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΤΕΛΕΤΗ genannt, ist es eine Szene des dionysischen Mysteriums (Clédat 1915, 26), eine orgiastische Zeremonie oder Mysterieninitiation. Typologisch gesehen kann diese Szene verschiedenartig klassifiziert werden: als ein von einem Paar von Kentauren, einem Tiger oder Elefanten gezogener Wagen; Dionysos stehend, sitzend oder liegend; Dionysos allein, mit Ariadne oder Viktoria, usw.

Befassen wir uns mit den Werken, die dem Mosaik von Schech Zuwejid typologisch nahestehen:

Neun thematisch benachbarte nordafrikanische Mosaiken (2.-4. Jh.) zeigen alle, ausser dem frühesten von Akolla (Anfang 2. Jh.), ein Tiger-gespann (Dumbabin 1978, 181-3) und sind somit typologisch vom Mosaik von Schech Zuwejid verschieden. Das Akolla-Bild scheint ikonographisch aus einer völlig anderen Tradition zu kommen: kein Thiasos, keine Musik, ein isoliertes Kentaurengespann mit im Wagen stehendem Dionysos (Foucher 1975, Taf. XX, 1). Auch das berühmte antiochenische Mosaik (Levi 1947, Bd. II, Taf. 16) gehört nicht zur Kentaurengespann-Gruppe. Im Nahen Osten gehört einzig das Paphos-Mosaik vom Aion-Haus (3./4. Jh.) zu dem Typ der musizierenden Kentauren (Daszewski/Michaelides 1989, Abb. 51). Die Darstellung von Schech Zuwejid gehört also typologisch zu der römischen Sarkophaggruppe, die Friedrich Matz als "Umzüge: Dionysos sitzend oder liegend – Kentaurenwagen" bezeichnet (Matz 1968, II, 286-301). Charakteristischerweise ist bei Typologien wie dieser das Musikinstrumentarium nie in die Analyse einbezogen worden. Wenn man aber auch diesen Parameter beizieht, dann bleiben von Matz' dreizehn Sarkophagen nur vier mit den musizierenden Kentauren übrig (ebd., Nr. 149 und 155 von der Villa Medici, Nr. 151 von Casino Rospigliosi und Nr. 159 von St. Peter, alle in Rom). Matz datiert sie ins 2. bis 3. Jh. und führt sie auf einen Archetyp des 2. Jh. zurück (ebd., 290). Sie bestehen in einer

ziemlich begrenzten Gruppe, die typologisch als "Dionysoswagen mit musizierendem Kentaurengespann" bezeichnet werden kann und in das 2.-3. Jh. fällt.

Die nächsten Musikszenen im Mosaik von Schech Zuwejid sind der auf einem Esel reitende Papposilen (Ovadia 1991, 183) mit dem tanzenden Satyr Skirtos, der temperamentvoll mit jeder Hand ein Gabelbecken schüttelt (**Abb. V/5-2d**), sowie eine Szene in der unteren Reihe, die das gleiche Instrument zeigt zwischen Pan und einem hornblasenden Satyr (**Abb. V/5-2e**). Hier ist das Instrument, das zusammen mit einer Syrinx dem *horror vacui* entgegenwirkt, detaillierter dargestellt: der Ring, der die zwei Gabeln (30-35 cm lang) wie bei den ägyptisch-koptischen Gabelbecken (Hickmann 1949a, Nrn. 69258-61 und 1949b) zusammenhält, ist klar zu sehen. Eine entblösste Mänade, die Tunika am Arm und in reichem orientalischen Schmuck, schüttelt zwei Glöckchen. Auch diese sind den ägyptischen Funden der römischen Zeit sehr ähnlich (ebd., Nrn. 69294-7). Unsere Mänade schüttelt die Glöckchen mit einer Hand über dem Kopf und mit der anderen hinter dem Rücken, wie es die spanischen Tänzerinnen auch heute noch mit den Kastagnetten tun. Es ist eine der ganz seltenen Darstellungen von Tanz und Glockenspiel aus so früher Zeit. In der unteren Reihe schlägt ein gehörnter Pan die schon erwähnten Gabelbecken (**Abb. V/5-2e**), und nach diesem ist ein zweiter Satyr mit übergeworfener *νεβρίς* (Tierfell) zu sehen, der eine Muscheltrompete bläst (die Windungen sind mit der Mosaikfarbe eingezeichnet).

Mindestens fünf Muscheltrompeten (auch Muschelhörner genannt, Sachs 1913, 264) sind für das römische Palästina archäologisch bezeugt (s. Kap. IV/5). Muscheltrompeten sind aus der Muschel *Charonia tritonis nodifera* hergestellt und werden gewöhnlich mit Tritonen assoziiert. Tritonshörner werden in der römischen Ikonographie mit Meeres-Topoi verbunden (Fleischhauer 1964, 128-9). Römische Mythen berichten, dass bei der Seeschlacht gegen die Inder im Begleitzug des Dionysos der *κόχλος* (Purpurschnecke) geblasen wurde (Nonnos, XXXIV, 385). Im Triumphzug ist der *κόχλος* aber eine Seltenheit. Der Thiasos schliesst mit einer Bacchantin (**Abb. V/5-2f**), die im Tanzschritt in einer Hand den Thyrsosstab, in der anderen das Tympanon schwingt. Das Instrument ist hier wie auf den klassischen griechischen Vasen dargestellt – eine mit Fell bespannte halbsphärische Scheibe (Wegner 1963, Abb. 26; Fleischhauer 1964, Abb. 44). Eine Parallele zu unserer Bacchantin sehen wir in der Nymphe mit Tympanon und Thyrsosspieß auf dem sogenannten Mildenhaller Silberteller, ebenfalls aus römischer Zeit (Merkelbach 1988, Abb. 85).

Das Mosaik von Schech Zuwejid bietet uns also Darstellungen von sieben verschiedenen Musikinstrumenten (elf, wenn wir die mehrfachen Ab-



bildungen von Gabelbecken und Glöckchen einzeln zählen). Die archäologische Literatur zum Mosaik beschränkt sich auf eine nicht immer korrekte Aufzählung der dargestellten Musikinstrumente: "Aulos" statt "phrygischer Aulos", "castagnettes" statt Gabelbecken, "Trompete" statt Tritonishorn (Clédat 1915, 26-7); "Flöte" statt Aulos, "Krotale" statt Glocken, "Tamburin" statt Rahmentrommel (Perdrizet 1922, 95-6); "castanets" statt Gabelbecken und Glöckchen, κέρασ statt κόχλος (Ovadia 1991, 185). Die Musikinstrumente erscheinen auf dem Mosaik sowohl in Spielposition, wie auch als Symbol. Ein Vergleich mit den zwei grössten und wichtigsten Gruppen, die dieses Thema gestalten, zeigt, dass die ptolemäisch-seleukidischen Mosaiken nicht mehr als zwei und die italienisch-römischen Sarkophage nicht mehr als vier verschiedene Instrumente auf einem Artefakt bieten. Schon dies hebt die besondere Stellung des Mosaiks von Schech Zuwejid innerhalb des Corpus der Dionysosikonographie heraus. Bemerkenswert ist das für den dionysischen Thiasos einmalige Erscheinen von Gabelbecken, Glöckchen und Muscheltrompete, drei Instrumente, die im ptolemäischen Herrschaftsbereich archäologisch reichlich belegt sind. Die Syrinx ist uns im Triumphzugkontext nur in einem weiteren Fall bekannt, und auch der ist palästinischer Provenienz (s. **Abb. V/5-3a**).

Obwohl das Mosaik von Schech Zuwejid mit seiner reichen Ausstattung den römischen Sarkophagen nähersteht als den nordafrikanischen Mosaiken, ist der Topos selbst, wie auch sein musikalisch-organologischer Charakter, in realistischen Vorbildern ptolemäischer Herkunft verwurzelt. Die wichtigste schriftliche Quelle stammt aus dem hellenistischen Alexandria der Zeit Ptolemaios' II. Philadelphos (285-247 v. Chr.). Es ist der Bericht von Kallixeinos von Rhodos, der eine unerhört glanzvolle Inszenierung des Triumphzugs des Dionysos in Alexandrien als Augenzeuge erlebte (Athenaeus V, 197-201): eine unendliche Prozession von Silenen, Satyrn, Nymphen, Tausenden von Jünglingen in Purpurtuniken, Dionysosstatuen, Dionysoskünstlern und -priestern, Weinbehältern, Elefanten, 2'000 Stieren, 80'000 Mann Kavallerie und Infanterie usw. Die Musik begleitete diesen grossartigen Zug auf verschiedene Weise: Musikinstrumente dienten als Schmuck (ebd., 198d), als Symbol (ebd., 198a), als Phantasiegegenstand (ebd., 200d) und als Realien, einzeln und zusammengestellt zu gigantischen Orchestern, die aus 60 Satyrn mit Aulos (ebd., 199a) oder 300 Kitharisten (ebd., 201f) bestanden und die Präsentation von Königs- und Götterbildnissen begleiteten.

Kunst- und Musikaktivität wurde nicht nur importiert. Die Städte entlang der Via Maris – Gaza, Aschkelon, Caesarea, Akko und Tyros – waren wichtige Zentren musikalischer Kultur. Für uns ist von besonderem Interesse, dass Gaza, die Region des Mosaiks von Schech Zuwejid, sich nicht

nur während vieler Jahrhunderte ihrer Weinproduktion rühmen konnte (Hitti 1957, 353), nicht nur im 5. und 6. Jh. n. Chr. weltberühmte Philosophen und Schriftsteller hervorbrachte (z. B. Sozomenos, s. auch Downey 1963) und möglicherweise im 4. und 5. Jh. ihre eigene Mosaikwerkstatt besass, sondern dass sie auch wegen ihrer Musiker berühmt war (Müller 1882, 519).

Man darf wohl selbstverständlich davon ausgehen, dass die Blüte von Musik, Tanz und Theater in jener Gegend nicht eine vorübergehende Erscheinung sein konnte, sondern nur Resultat einer jahrhundertlangen Entwicklung. Gaza muss schon im 3., sicher aber im 2. Jh. v. Chr. eine bemerkenswerte Musikschule gehabt haben. Diese Musikipflege in Gaza hatte zweifellos einen stimulierenden Einfluss auf die lokalen Bildkünstler, die so ihre Vorbilder, ihre Modelle und ihre eigene musikalische Erfahrung erhielten.

Im Zusammenhang mit dem Triumphzugthema besitzen wir auch eine ziemlich seltene Textquelle, die ein Beispiel von Akkulturation darstellt, bei der äussere Formen übernommen, Gelegenheit und Bedeutung aber völlig anders sind als in der Kultur, von der die Formen übernommen werden. Ein ähnliches "Triumphgespann" wie das dionysische erscheint nämlich in anderem Kontext und mit anderer Deutung – als Brautzug – im 1. Makkabäerbuch (9,39; Ende des 1. Jh. v. Chr.) bei der Hochzeitsbeschreibung eines reichen Nabatäers von Nebo: "Als sie ihre Augen erhoben und ausschauten, siehe da, ein grosser, lärmender Zug. Der Bräutigam mit seinen Freunden und Verwandten kam heraus, ihnen entgegen mit Pauken ( $\mu\epsilon\tau\alpha$  τυμπάνων) und Musikinstrumenten (Saitenspiel, Liedern) ( $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\omega\nu$ ) und vielen Waffen."

Dieser interkulturelle Austausch von Sitten ist auch in den palästinischen jüdischen Hochzeitszügen feststellbar. Die letzteren werden aufgrund talmudischer Überlieferungen der vespasianisch-trajanischen Zeit (1./2. Jh.) von Shmuel Safrai folgendermassen beschrieben (Safrai/Stern 1974, 758): "The bride's preparation consisted mainly of bathing, perfuming and anointing, and the arrangement of a complicated array of clothes and adornments. This completed, she was seated in a decorated carriage and, crowned with a wreath, driven through the main streets of the town to the accompaniment of song, dance, musical instruments and applause. When the bride was a virgin, it was customary for her to wear her hair loose".

Die genaue Datierung des Mosaiks von Schech Zuwejid ist umstritten. Es wird vom Entdecker Jean Clédât an das Ende des 2. Jh. gesetzt (Clédât 1915, 17), während eine Stilanalyse von Paul Perdrizet es in die Zeit des Übergangs vom 3. zum 4. Jh. rückt (Perdrizet 1922, 94). Doro Levi meint

in einer beiläufigen Bemerkung, dass eine vorkonstantinische Datierung nicht möglich sei (Levi 1947, I 73, Nr. 32). Eine weitere Studie führt stilistische Gründe für eine Datierung auf das Ende des 4. bzw. Anfang des 5. Jh. an (Borda 1958, 370). Die neueste und bis jetzt vollständigste Besprechung durch Ascher Ovadia (Ovadia 1991, 190) schliesst sich dieser späten Datierung an.

Die musikalisch-organologischen Aspekte des Mosaiks von Schech Zuwejid in Betracht ziehend, neige ich zu einer vor-byzantinischen Datierung (3. - erste Hälfte des 4 Jh.). Dafür sprechen:

1. der archäologische Kontext, auf den Jean Clédat hinwies;
2. die Quellen des Themas, die Punkt für Punkt in der vorchristlichen ptolemäischen Kultur zu suchen sind;
3. die Stadtkultur des römischen Gaza, das mindestens seit dem 2. Jh. ein Zentrum hoher künstlerischer, besonders aber musikalischer Aktivität war;
4. die Tatsache, dass das Mosaik von Schech Zuwejid in seinem dionysisch-musikalischen Teil kein bekanntes Vorbild zu haben scheint; und
5. die Darstellung der Musikinstrumente, die nicht als eine archaisierende Stilisierung, sondern als eine möglichst korrekte und, soweit die Mosaiktechnik dies erlaubt, als naturgetreue Wiedergabe der Musikpraxis des römischen Palästina des 1.-3. Jh. verstanden werden muss.

Zwei weitere Belege gelten ebenfalls dem Triumphzugthema: der erste vollständig, der zweite teilweise. Auf einem bronzenen Sarkophagfragment (64x40 cm) unbekannter Herkunft (**Abb. V/5-3a u. 3b**) sehen wir den sitzenden Dionysos im Wagen mit hoher Rückenlehne. Zwei musizierende Kentauren ziehen den Wagen und werden von einem kleinen reitenden Eros angetrieben. Dieses, dem Mosaik von Schech Zuwejid so verwandte Gespann (sitzender Dionysos, musizierende Kentauren und Eros) kann man als einen charakteristischen altpalästinischen Topos betrachten. Die Dionysosscene ist hier von einem gewundenen Schnuornament eingeraht. Dieses Ornament ist von anderen Bronzesarkophagen her gut bekannt (Avi-Yonah 1981, 214 und 234-5, Fig. 2, Taf. 31b, 32 und 34). Michael Avi-Yonah bezeichnet diese Sarkophage als typische Produkte lokalen Handwerks und datiert sie in die Kaiserzeit (ebd. 223), d. h. 1.-4. Jh. Die Zugehörigkeit unseres Sarkophagfragments zur regionalen Kunst wird in gewissem Masse einerseits durch die erwähnte typologische Verwandtschaft der Sarkophag- und Schech Zuwejid-Szenen als Ganzes, wie auch durch die zwei dargestellten Musikinstrumente im besonderen bestätigt: die Panpfeife ist dem palästinischen AB-Bastardtyp oder AA-Typ na-

he (Haas 1985, 127), und die mit einem grossen Plektrum gespielte Leier fügt sich der örtlichen Leierikonographie ein (s. Taf. 2).

Der letzte Beleg ist der neue sensationelle Fund von 1987, ein Mosaikfussboden von seltener Meisterschaft und Schönheit in Sepphoris, oder Zippori (**Abb. V/5-4a**; Meyers E. et al. 1987; ders. 1988; Sepphoris 1988; Telgam/Weiss 1988; Meyers E. et al. 1992).

Sepphoris liegt in Galiläa, einige Kilometer von Nazaret entfernt, und wird von Josephus Flavius (FJA, II, 18,11) und anderen antiken Autoren erwähnt. Auch dieses Mosaik stammt aus dem grossen Haus eines Reichen, das direkt neben dem örtlichen Theater stand. Laut der Meinung der Archäologen kann das Gebäude einem Römer oder einem hellenisierten Juden gehört haben (Meyers E et al. 1987, 231). In diesem Wohnhaus, das in das 3. Jh. datiert wird (ebd.), wurden wahrscheinlich dionysische Mysterien veranstaltet, wie es öfters in solchen reichen Privathäusern der Fall war (Horn 1972, 127). Zu dieser Zeit erlebte Sepphoris, eine Stadt mit gemischter römischer, jüdischer und christlicher Bevölkerung, einen allseitigen Aufschwung und war, obwohl Flavius dort herrschende sehr starke prorömische Tendenzen hervorhebt (FJK, III, 133-3), Zentrum jüdisch-geistiger Aktivität (Safrai/Stern II 1976, 684 und 687). Im Unterschied zu den früher erwähnten Belegen lehnt sich das Sepphoris-Mosaik an die seleukidische Tradition an und hat Parallelen in den antiochenischen Meisterwerken (z. B. im Dionysos-Herakles-Trinkwettbewerb im Atriumhaus, Levi II 1947, Taf. Ia). Wie sehr sich das Sepphoris-Mosaik stilistisch und semantisch vom Mosaik von Schech Zuwejid unterscheidet, kann man schematisch folgendermassen skizzieren:

	ZUWEJID-MOSAİK	SEPPHORIS-MOSAİK
STIL	afrikanisch-römisch	antiochenisch-griechisch
TOPOS	monothematisch mit Kontaminationen	multithematisch
CHARAKTER	orgiastisch-heidnisch	pastoral mit Elementen von Christianisierung
MUSIK-INSTRUMENTE	sieben Typen organologisch-regional	zwei Typen organologisch-griechisch
AULOS-TYP	phrygischer Aulos	gerader Doppelaulos
FUNKTION DER INSTRUMENTE	Aufführung, Symbol	Aufführung

Von den fünfzehn dionysischen Feldern, die auf der Südseite von der U-förmigen Einrahmung ein Rechteck (3,2x1,65 m) bilden, sind fünf Bilder mit Musikinstrumenten erhalten. Drei Szenen sind bekannte Musiktopoi der Dionysiaca: der Trinkwettbewerb zwischen Herakles und Dionysos mit einem den Doppelaulos blasenden Satyr (**Abb. V/5-4b**); der Triumphzug des Dionysos (πομπή), in dem ein anderer Satyr denselben Aulostyp bläst (**Abb. V/5-4c**), und die δωροφόροι "die Gabenbringer" mit einem den Doppelaulos blasenden Kentaur und einer das Tympanon schlagenden Mänade (**Abb. V/5-4d**). Die zwei anderen Musikszenen sind seltenere Erscheinungen im Dionysoskontext: der κῶμος (**Abb. V/5-4e**) und eine Prozession (Opferzug?) ohne mythische Vorlage (**Abb. V/5-4f**). In beiden Fällen sehen wir musizierende Frauen, die den gleichen Doppelaulos blasen, der auch in anderen Feldern vorkommt.

Der κῶμος, ein Begriff, der in seiner Ganzheit noch nicht völlig erfasst ist (es besteht nur eine monographische Behandlung dieses griechisch-römischen Rituals, und auch diese beschränkt sich auf das 6. Jh. v. Chr.), wird als Umzug nach dem Symposium, als "fröhlicher, lärmender Umzug Betrunkener" bezeichnet (Pauly/Wissowa 1922, 1286, 1288-9; LAW, 1583), oft mit der Teilnahme von tanzenden dickbäuchigen Satyrn (DeMarini 1961, 382), der auch Musik, Gesang und Tanz einschliessen kann. Die vorhandenen bildlichen Darstellungen zeigen wirklich mit "ermüdender Gleichförmigkeit" (Pauly/Wissowa 1922, 1291) ähnliche Handlungen. Für die Erscheinung einer Komosscene auf dem Sepphoris-Mosaik ist die syrisch-seleukidische Gebundenheit dieses Rituals von Bedeutung, das noch für die Zeit der Entstehung des Mosaiks belegt ist: Baal-Schamin, das "Haupt der Götter" wurde im 4./5. Jh. "mit Tamburin und Horn öffentlich in Nisibis herumgeführt" (Bickermann 1937, 114). Das theatralische Element im Komos ist so gut wie bewiesen, und die Bedeutung des Komos in der Entstehung des Dramas ist ganz eindeutig (Greifenhagen 1929, 64-8; Pickard-Cambridge 1962, 132). Dagegen ist die Mitwirkung von Aulos oder Leier nicht immer belegt. Einige Quellen deuten sogar darauf hin, dass Komos "ohne Aulosspiel" den Bereich der Tragödie berührt und Verwüstung oder Katastrophe bedeutet (Guepin 1968, 44). Sollte dann Komos mit Aulosspiel Lebensfreude und Kreativität symbolisieren? Und wie soll dann unsere Komosscene, die weder Trunkenheit noch einen Umzug noch ein Gelage zeigt, interpretiert werden? Die Archäologen sehen in dieser Sepphorisszene, an der zwei Mänaden und ein Satyr teilnehmen, einzig "the 'joy' ... of the Dionysiac rituals" (Meyers E. et al. 1992, 46).

Eine im Aufbau sehr ähnliche Szene finden wir auf einem Mosaik in Sousse (Tunesien), das Virgil mit zwei Musen darstellt (Dumbabin 1978, Abb. 130). Könnten wir dann unsere höchst ungewöhnliche Komosscene

als Allegorie der Entstehung eines Dionysosmysteriums deuten, personifiziert als Dichterin, die von einer den Aulos blasenden Muse (Euterpe?) und einer Gestalt mit Stab (Dionysos selber?) inspiriert wird?

Die Prozession, die das Aulosspiel in lebensgetreuer Umgebung zu schildern scheint, zeigt Männer und Frauen, die Obstkörbe, Geflügel, einen Dreifuss und andere Gegenstände in einem Opferzug (?) tragen.

Das Blasinstrument, das konsequent in allen fünf Musikfeldern erscheint, ist nun nicht mehr der phrygische Aulos, wie auf dem Mosaik von Schech Zuwejid, sondern ein gerader Doppelaulos, eigentlich eine Doppeltibia mit ungleich langen Rohren (65 bzw. 75 cm). Von besonderem Interesse sind die Instrumente der Triumphszene, des Trinkwettbewerbs und des Komos: hier sind Aulos und Spielposition mit besonderer Sorgfalt dargestellt. Auf beiden Rohren dieser Doppeltibia sehen wir zweifach gestaltete Vorrichtungen: die vom Mosaik von Schech Zuwejid her bekannten, T-förmigen *κέρατα*, mit denen bestimmte Tonlöcher verschlossen und Timbre und Modus verändert werden konnten (Becker 1966, 137-42; Marcuse 1975, 658), und *cornicula*, d. h. längere, in verschiedene Richtungen herausragende, offenbar rohrförmig gestaltete Pflöcke, die nur die Klangfarbe veränderten (Becker 1966, 143, Abb. 53-5; Parlasca 1959, Taf. 46, 1; Marcuse 1975, 658). Die Zahl der *κέρατα* und *cornicula* reicht von einem bis sieben. Es scheint, dass sie auf einigen Szenen von der Hand des Spielers verdeckt werden. Auf anderen sieht man sie nicht nur auf der unteren Hälfte des Instruments, sondern auch auf der oberen (zwischen Finger und Mundstück). Beides könnte, im Gegensatz zu Beckers Behauptung (Becker 1966, 143), eine Möglichkeit des Gebrauchs dieser Vorrichtungen während des Spielens zulassen.

Karl Gustav Fellerer betrachtet diese Doppelaulosform mit den Vorrichtungen zur Veränderung von Modus und Timbre auf beiden Pfeifen als die am weitesten fortgeschrittene und modernste Form, die nicht vor dem 2./3. Jh. auftritt (1956, 68).

Die beiden Instrumente von Sepphoris – Doppelaulos und Rahmentrommel – weisen im Gegensatz zu den Instrumenten von Schech Zuwejid keine regionalen Merkmale auf, sondern lehnen sich an Instrumentendarstellungen der griechisch-römischen Metropole und seleukidischer Gebiete an. Das könnte auf einen ausländischen (antiochenischen?) Mosaikkünstler in Sepphoris hinweisen.

Die einheitlich geringe Zahl der Musikinstrumente und die völlige Abwesenheit von Idiophonen schafft eine viel ruhigere, man kann sagen, pastorale Atmosphäre, im Gegensatz zur orgiastischen von Schech Zuwejid. Man kann zudem sowohl beim Triumphzug (Abb. V/5-4c) wie bei der Prozession (Abb. V/5-4f; Telgam/Weiss 1988, 96) Elemente einer Christi-

anisierung und Judaisierung der Dionysosikonographie beobachten (siehe z. B. den Heiligenschein um Dionysos, den Esel mit Reiter oder das Hahnenopfer). Ikonographische Mischformen heidnischer, jüdischer und christlicher Elemente sind keine ungewöhnliche Erscheinung in palästiniisch-syrischen Grenzgebieten. Ich erinnere als prominentes Beispiel nur an die Dura-Europos-Synagoge mit dem David-Orpheus-Bild und den dionysischen Attributen (Goodenough IX, 95 und XI, Abb. 74). Das Grundkonzept von Erwin R. Goodenough, dass jede der drei Hauptgruppen des römischen Palästina – Heiden, Juden und Christen – die gleichen Symbole verschieden interpretierten, muss hinsichtlich jüdisch-römischer Akkulturationsprozesse sogar der kritische Morton Smith akzeptieren (1967, 61). Das Beispiel von Sepphoris – weder Goodenough noch Smith bekannt – scheint zu bestätigen, dass Goodenoughs Standpunkt höchstens als überspitzt bezeichnet werden kann, gewiss nicht als "fantasy" oder "enormous exaggeration" (ebd., 65).

Ein bewundernswertes Frauenportät (von Archäologen mit dem Übernamen "Mona Lisa aus Galiläa" bedacht, Meyers E. et al. 1987, 229), in einem der Medaillons, die die Dionysoszenen umrahmen, ist völlig intakt erhalten (**Abb. V/5-4g**). Es scheint das ganze Kunstwerk zu überschauen. Der Realismus des Porträts ist so überraschend, dass man nicht umhin kann, eine lebensgetreue Wiedergabe zu vermuten. Die Dame könnte die reiche Inhaberin des Hauses sein; sie könnte eine der Bacchantinnen oder eine der Aulosspielerinnen sein. Bestimmt aber – wenn es sich wirklich um eine real existierende Person handeln sollte – war sie eine der aufgeklärten Frauen des 4. Jh., der weder der dionysische Kult noch christlicher und jüdischer Glaube fremd waren. Vorzüglich huldigte sie aber der Liebe zur Kunst, Musik und der Lebensfreude.

Zum Abschluss der Diskussion des Dionysos-Instrumentariums muss auf eine äusserst ungewöhnliche Erscheinung hingewiesen werden:

Alle in diesem Kapitel beschriebenen Musikinstrumente gehören zur traditionellen Dionysos-Orchester-Ikonographie mit ihren verschiedenen lokalen und chronologischen Besonderheiten. Zwei Instrumente aber, die sehr selten oder überhaupt nie in dem Dionysos-Ensemble auftauchen, und die von der Musikszene AIPs etwa tausend Jahre verschwunden waren – die Harfe und die Laute – erscheinen jetzt wieder, und zwar in einem dionysischen Kontext. Von besonderer Bedeutung ist die im Kap. V/4 beschriebene Lautenterrakotta (s. **Abb. V/4-18**). Im idumäischen Marescha, unweit von Aschdod, einem einflussreichen und wichtigen Zentrum des Kybele-Kults gefunden (s. Kap. IV/4), wird sie von einem Pan oder Satyr gespielt, was auf die Dionysos-Beziehung hinweist, obwohl das Musikinstrument selber – die Laute – nie in diesem Kontext erscheint. Es ist an-

zunehmen, dass eine Erneuerung im Instrumentarium des Landes durch die freie antikonservative Atmosphäre des Dionysos-Kultes stimuliert wurde.

Es war eine höchst heterogene Bevölkerung, die damals in Palästina an den dionysischen Aufzügen und Mysterien teilnahm und die sich an bildlichen Darstellungen dieses Themas erfreute. Regionale Gottheiten der Nabatäer, Philister und Phönizier verkörperten gewisse dionysische Elemente (z. B. der nabatäische Dusares-Duschara-Dionysos, Hammond 1973, 96).

Oft ist es unmöglich festzustellen, ob wir es mit der griechischen Interpretation einer levantinischen Gottheit oder einer lokalen Adaption griechischer Gottheiten zu tun haben (Safrai/Stern 1976, II, 1085). Besonders stark waren römisch-jüdisch-christliche Tendenzen in Sepphoris, die hier auch archäologisch belegt sind (Sepphoris 1988, 33). Hellenistische Tendenzen in jüdischen Teilen der Bevölkerung, vorzüglich in intellektuellen Kreisen, die eine Reformation anstrebten, sind öfters in zeitgenössischen Quellen belegt (1 Makk 1,11). Nicht nur Gymnasium und Sportkämpfe (2 Makk 4,11) waren populär, sondern auch der dionysische Kult als offizielle Staatsreligion und willkommener Kulturfaktor der Assimilation und zur Pflege des gesellschaftlichen Status (Hengel 1974, I, 294-302). In gewissem Masse wurde der heidnische Kultus sogar von den jüdischen, geistigen und geistlichen Führern zugelassen. "Syncretism, or *šituf*, as the rabbis called this recognition of plural divine control of the cosmos, was widespread" (Bickermann 1988, 252-3). In Ägypten gab es viele Juden mit Namen Dionysos, und Belege über Zahlungen von Juden für die Dionysosfeste in Jerusalem sind bekannt (ebd.; Tcherikover 1957, I, 29). Andererseits aber stand dieser Kult im Zentrum griechisch-jüdischer Konflikte. Das 2. Makkabäerbuch (6,7) berichtet, dass beim Dionysosfest die Juden gezwungen wurden, an der Prozession zu Ehren Dionysos' teilzunehmen und Efeu zu tragen. Im Jahre 167 v. Chr. wurde der jüdische Tempel in Jerusalem durch eine Dionysoszeremonie entweiht.

Für unsere Betrachtungen scheint es von Bedeutung, dass beim Vergleich jüdischer ritueller Bräuche mit den dionysischen antike Schriftsteller gerade den musikalischen Teil der Zeremonie hervorheben. So berichtet Plutarch in seinen *Quaestiones Convivales* (6,2; Stern 1974, I 557): "Wenige Tage hernach feiern sie ein anderes [Fest], das nicht mehr auf eine versteckte Art, sondern ganz offen dem Bacchus geweiht ist. Man könnte es "Prozession der Zweige" (κραθηφορία) oder "Thysorsophoria" (θυρσοφορία) nennen, weil sie mit Palmenzweigen und Thysusstäben in den Tempel gehen. Was sie da tun, wissen wir nicht; es lässt sich aber vermuten, dass sie da eine Art von Bacchusfeier halten. Denn sie bedienen sich, wie die Argiver an ihren Dionysien, kleiner Trompeten, um den Gott



anzurufen. Andere spielen, wenn sie herauskommen, die Kithara, und diese nennen sie Leviten".

Die Kleidung des jüdischen Hohenpriesters, der die Prozession anführt, seinen langen Mantel mit den vielen kleinen Glocken, die klingeln, wenn er dahinschreitet (vgl. Ex 28,33-34) und das Trommelspiel im Tempel (durch keine jüdische Quellen bestätigt) sieht Plutarch als Parallele zum Dionysosritual (6:1; Stern 1974, I 557). Auch Tacitus erwähnt die Musik der jüdischen Feste, bei denen die Priester zur Begleitung von Tibia und Becken ihre Psalmen sangen und ihn damit an den dionysischen Charakter des Festes denken liessen (Tacitus, *Historiae*, V, 5): "Da aber ihre Priester zur Begleitung von Pfeifen und Becken sangen und Kränze von Efeu trugen, und da ein goldener Weinstock in ihrem Tempel gefunden wurde, dachte man, dass sie Anbeter des *liber pater*, des Eroberers des Orients sind. Dazu aber wollen die Bräuche nicht passen; denn die von dem Gott Liber eingeführten Zeremonien sind festlich und fröhlich, die Art der Juden aber abgeschmackt und schäbig."

Von jüdischer Seite ist eine Quelle erhalten, die von einem Ritual berichtet, das anscheinend nur Gesang und Tanz einbezog (obwohl das nicht endgültig geklärt ist), den Autor des Zeugnisses aber zu erläuternden Hinweisen auf bacchantische und ekstatische Verzückung anregten. Es ist die Schrift des Philo von Alexandrien über die Therapeuten, eine kleine jüdische Sekte, die sich für kurze Zeit unweit von Alexandria etablierte. Philo berichtet von rituellen Nachtwachen mit einem Mahl mit doppelchörigem Hymnengesang (mit und ohne Tanz), der Prozessionen und Libationen begleitete. Es geht aus dem Text nicht ganz klar hervor, ob das bacchische Weintrinken und das ekstatische Singen und Tanzen von Frauen und Männern allegorisch gemeint ist, oder auch einen realistischen Zug hat (Philo, *De vita contemplativa*, 80-89).

Gewiss kann man öfters Parallelen im "musikalischen Benehmen" verschiedener ethnosozialer Gruppen finden, ohne dass Einflüsse anzunehmen sind. Doch bei der geographischen und zeitlichen Nähe, die wir in Palästina vor uns haben, muss man schon ein gewisses Mass an Kultur- und Musiksynkretismus zulassen. Wir können mit Gewissheit sagen, dass die Mannigfaltigkeit der mit dem Dionysoskult verbundenen Quellen die Komplexität des gesellschaftlichen Musiklebens des römischen Palästina widerspiegelt.

## 6. DAS MUSIKINSTRUMENTARIUM IM SAMARITANISCHEN BEREICH

Die Frage des Musikinstrumentariums und der Instrumentalmusik der Samaritaner in vorislamischer Zeit ist eines der rätselhaftesten Probleme der Musikwissenschaft, wenn man überhaupt eine solche Feststellung machen kann zu einem Problem, das in Wirklichkeit nie diskutiert und *a priori* als gelöst betrachtet wurde. Die vorgeschlagene Lösung war klar und simpel: das AT und die samaritanische mündliche Tradition untersagen Musikinstrumente (indirektes Verbot in Hos 9,1; als Prophezeiung in Jes 24,8; s. auch Crown 1989, 645), ergo – die Samaritaner haben keine Instrumentalmusik. Im Artikel *Samaritan Music* erwähnt der NGD (16: 446-7, 1980) überhaupt keine Musikinstrumente und keine Instrumentalmusik, und noch 1993 beharrt das beste samaritanische Lexikon (Crown/Pummer/Tal 1993, 163) auf derselben eingeschränkten Sicht. Diese Denkweise scheint auf Quellen des 19. Jh. zu gründen, z. B. den Reiseaufzeichnungen des englischen Palästina-Forschers Claude Regnier Conder, ein Mitglied des Survey of Western Palestine des Palestine Exploration Fund (1880-1884), die in zeitgenössischer wissenschaftlicher Literatur festen Fuss fassten: "He (Conder – J.B.) stresses that the Samaritans sing their old hymns without any instrumental music, and appear not to have any such music" (Shur 1992, 185). Es stimmt zwar, dass in der samaritanischen liturgischen Musik der Gegenwart die Instrumentalmusik fehlt und der Schofar nicht gebraucht wird, wir wissen aber nicht, wann das Verbot, das Horn zu blasen, in Kraft trat (Crown/Pummer/Tal 1993, 219). Die Literatur über die Musikinstrumente der Alten Welt, wie auch moderne musikwissenschaftliche Studien zu AIP oder Rom, ignorieren die samaritanische Musikkultur völlig (Sachs 1940 u. 1943; Sendrey 1969b; NHdb; Seidel 1989), obwohl diese zu den interessantesten Kulturererscheinungen des alten Nahen Ostens gehört. Es ist anerkannt, dass die samaritanische Musikkultur an den Quellen der liturgischen Gesangstradition stand (Spektor 1964; Lachmann 1974, 55). Es scheint aber, dass nicht nur die Vergangenheit der samaritanischen Vokalmusik, sondern auch die der Instrumentalmusik überraschende Informationen enthalten.

Die Übertragung des heutigen samaritanischen Verbotes der Instrumentalmusik auf die Vergangenheit steht in völligem Widerspruch zu den archäologischen Quellen, die uns im Bereich der samaritanischen Kultur ein bedeutendes Corpus von diversen Musikinstrumentendarstellungen präsentieren. Eine vorläufige Zusammenstellung der samaritanischen Funde bietet uns etwa 20 Artefakte mit wenigstens sieben Musikinstrumenten aller Art. Die Diskussion wird von vielen Seiten erschwert: nur fünf dieser Funde kommen aus regulären Grabungen – die übrigen werden aufgrund

archäologischer Expertise dem hellenistisch-römischen Samaria zugerechnet. Selbst wenn man Samaria als Fundort dieser Artefakte akzeptiert, erweist es sich als schwierig, die Gegenstände mit einer bestimmten ethnisch-religiösen Gruppe zu verbinden; dieses gilt insbesondere für die kulturelle Beschaffenheit des hellenistisch-römischen Samaria, mit seiner höchst heterogenen Bevölkerung und seinem hochgradigen Kultursynkretismus (vgl. Crown 1989, 159-160).

Im Rahmen des jüdisch-samaritanischen Schismas, das letztlich auf dem Antagonismus zwischen Nord- und Südstämmen bzw. Nord- und Südreich basierte, spitzte sich in der nachexilischen bzw. der hellenistischen Zeit (nach dem 6. bzw. nach dem 3. Jh. v. Chr.) immer mehr zu. Die hellenistische Zeit katalysierte diesen Prozess, und während der römischen Kaiserzeit kam es zu einer endgültigen Trennung. Trotz dieser Entfremdung lebten Juden, Samaritaner, Heiden und Christen in einer gemeinsamen heterogenen Umgebung, und es sind kaum Zeugnisse extremer Konflikte erhalten. Das Entscheidende, was unsere Funde aus dem samaritanischen Bereich als spezielles Corpus samaritanischer Funde und als separate Gruppe hervortreten lässt, sind ihre stilistische ikonographisch-künstlerische Einheit und Eigenart, die sie von allen bekannten Artefakten aus AIP sowohl künstlerisch wie auch musikhistorisch unterscheiden. Es ist offensichtlich kein Zufall, dass diese Besonderheit zur Zeit der endgültigen Konsolidierung des souveränen samaritanischen Glaubens-, Kult- und Symbolsystems zum Ausdruck kam. Zu jener Zeit war es ein Ausdruck autonomer ideologisch-künstlerischer Selbstbestätigung und -behauptung, die in der Krisenzeit der späteren Jahrhunderte fortfiel. Es scheint, dass wir heute – wenigstens solange keine neue Information greifbar ist – keinen Grund haben, das archäologische Musik-Corpus lokaler samaritanischer Funde zu ignorieren: wir akzeptieren die meisten archäologischen Interpretationen und sind gezwungen anzunehmen, dass in samaritanischen Kreisen in Alt-Samaria eine gewisse instrumentale Musiktätigkeit ausgeübt wurde.

Zwei Exemplare einer Münze – die einzigen erhaltenen dieser Prägung – werden von Meshorer/Qedar (1991) als samaritanisch bezeichnet und können als früheste Funde unserer Gruppe betrachtet werden (s. **Abb. IV/6-1a-b**, IAA 1442.1 u. **Abb. V/6-1**, PS, Meshorer/Qedar 1991, Pl. 9:58/1 und 58/2): sie sind in das 4. Jh. v. Chr. datiert. Sie gehören zu einem grossen Corpus von Münzen, das sich aus zwei umfangreichen Hortfunden, deren Herkunftsort nicht genau bekannt ist, und aus vielen Einzelfunden (meistens Oberflächenfunden) zusammensetzt (Meshorer/Qedar 1991, 7). Auf der einen Seite der Münze ist ein sitzender nackter Mann mit Bart dar-

gestellt, der eine grosse Leier (H. 1,0-1,20 m) mit der rechten Hand zupft; die Linke dämpft die Saiten von der Rückseite her – eine wohlbekannte Spieltechnik der nahöstlichen und afrikanischen Leier. Das detailliert abgebildete Instrument ist eine asymmetrische Leier mit 5 bis 6 fächerartig aufgezogenen Saiten. Die letzte Saite vor dem längeren Seitenarm ist in ungewöhnlicher Art direkt an dem Arm befestigt: hier kann es sich entweder um eine bisher unbekannte Form der Verlängerung der Bass-Saite oder um eine fehlerhafte Zeichnung handeln. Die Saiten reichen über den Schallkörper hinaus, was für den Realismus der Darstellung bürgt. Dieser Leiertyp – asymmetrisch, fächerartiger Saitenbezug, gebogene Seitenarme, rechteckiger Schallkörper – war in AIP bis jetzt nicht nachgewiesen (s. Taf. 2, Leierkonturen); ähnliche Formen, aber mit geraden Saiten, erschienen im 2. Jt. v. Chr.; deswegen wohl macht das Instrument einen archaischen Eindruck. Der Topos eines sitzenden Leierspielers dagegen ist in AIP gut bekannt und erscheint auf einigen Gemmen aus Gadara (s. Kap. V/7; Henig/Whiting 1987, Abb. 257-259). Zu Füßen des Leierspielers ist ein schwer identifizierbarer Gegenstand zu sehen, der als Fruchtbarkeitssymbol in Form eines  $\Omega$  interpretiert werden kann (vgl. dazu Keel/Keel-Leu/Schroer 1989, 39ff). Bezüglich des Leierspielers wird von Meshorer/Qedar (1991, 25) vorgeschlagen, "that this figure may represent some aspect of Samaritan religious practice ... Can we perhaps associate the unusual figure ... with the sacred music of the Samaritan Yahvist cult?"

So verlockend diese Interpretation auch sein mag, ist es doch schwierig, sich einen nackten samaritanischen Tempelmusiker ohne irgendwelche Zeichen seines geistlichen Amtes vorzustellen. Eher dürfte es sich hier um eine halb-vergöttlichte Figur, eine Apollo-Orpheus-David-Gestalt handeln, im Geist der späteren jüdisch-christlichen Ikonographie dieser Art (s. z. B. Finney 1978). Der nackte sitzende Apollo ist ein bekannter Topos der griechischen Vasenmalerei (Wegner 1949, Pl. 17b; Richter 1974, Pl. 741), und der griechische Götterkult war in Samaria neben dem jahwistischen Glauben verbreitet. Der Bart des Leierspielers scheint hier im Widerspruch mit der traditionellen Apollo-Gestalt zu stehen, könnte aber durchaus zur David-Gestalt gehören, die bei den Samaritanern sehr populär war (ungeachtet ihrer Nichtzugehörigkeit zum Pentateuch). Sussmann (1986/7, 137, Fig. 9, 10 u. 12) interpretiert sogar einige samaritanische Lampen-Ikonographien als Wagen, Deichsel und andere Attribute der Lade-Überführung, welche David leitete, und während der er spielte und tanzte (2 Sam 6; 1 Chr 15). Der unidentifizierte Gegenstand zu Füßen des Leierspielers hat in der Tat die Form einer Deichsel, wie sie auf den samaritanischen Öllämpchen erscheint (ebd., Fig. 9). Bei allen Interpretationsversuchen aber verlässt uns nicht ein Gefühl der Unsicherheit: die Leierform lässt sich nur mit

Schwierigkeit in die Reihe der Leiertypen AIPs einfügen (s. Taf. 2), und der Topos – eine Musikergestalt bei aktivem Musizieren – ist auf judäisch-samaritanischen Münzen sonst nicht zu sehen; eine ausländische Provenienz dieser Münze kann deshalb nicht endgültig ausgeschlossen werden. Die Rückseite (der Revers) zeigt eine ebenfalls ungewöhnliche fremdartige Szene: ein König oder Krieger, der ein Pferd (?) ersticht. Dieses Bild könnte laut Meshorer/Qedar (1991, 23) eine fehlerhafte Darstellung des populären Topos "König tötet einen Löwen" sein (vgl. ebd., Nrn. 16, 45, 48 etc.), den er mit der persisch-samaritanischen Ikonographie verbindet.

Nach diesem Fund aus dem 4. Jh. v. Chr. vergehen etwa 500 Jahre, bis im samaritanischen Bereich wieder der Musik zuzuordnende Topoi auftauchen, die mit der samaritanischen Kultur verbunden werden können.

Obwohl der Schofar im samaritanischen Gottesdienst nicht vorhanden ist und, laut Yitzhak Magen (1993, 68), als Kultsymbol nicht akzeptiert wurde, erscheint er dennoch *de facto* auf einigen Artefakten in einer idiomatischen, in vielerlei Hinsicht von der judäischen Ikonographie abweichenden Form und kann nur als Kultsymbol interpretiert werden. Auf samaritanischen Lämpchen ist er, ähnlich wie auf judäischen Öllämpchen, als Teil einer Symbolgruppe zu sehen – *m<sup>e</sup>norah*, *šofar*, *maḥtah*, *lulav* und *ʾetrog* (s. Kap. V/8); hier aber sind zwei Hörner, symmetrisch zu beiden Seiten der *m<sup>e</sup>norah* aufgestellt (**Abb. V/6-2**, 3.-4. Jh. IAA 32.2395, Sussmann 1978, Abb. 1; s. auch Haifa Hecht Universitäts-Museum H-1452). Die typologische Tradition (Stil der Ikonographie, filigrane Arbeit) der samaritanischen Öllämpchen ist den judäischen Bet-Natif Lämpchen verwandt (s. Kap. V/8). Die doppelte symmetrische Darstellung des Schofar erscheint auch auf einem anderen Artefakt, einem der bedeutendsten Funde der samaritanischen Gruppe, dem von Yitzhak Magen (1992) entdeckten Mosaikfussboden der samaritanischen Synagoge von El-Chirba (**Abb. V/6-4**, Photo von Y. Magen). Die dargestellten zwei Schofar-Hörner wurden vom Archäologen als Trompeten bezeichnet und brachten eine Diskussion über dieses Mosaik in Gang (Grosberg et al. 1993). Diese Diskussion endete mit der Schlussfolgerung, dass es zweifellos die Absicht der Künstler von El-Chirba war, die zwei Trompeten des Tempels darzustellen (Magen 1993, 68), da die Samaritaner nur den Pentateuch anerkannten, in welchem die zwei Trompeten erwähnt werden (Num 10,2-10). Diese Erklärung wird aber von der Mosaikikonographie selber widerlegt, da hier ausser den Hörnern auch die *maḥtah* dargestellt ist, die in den ersten fünf Büchern des AT nicht erwähnt wird, und da ausserdem unmittelbar neben dem linken *šofar* ein kleines Fragment des Mosaiks erhalten ist, das man als Stürze einer σάλπιγξ interpretieren könnte. Ausserdem fällt auch die Ähnlichkeit der zwei *quasi*-Trompeten aus El-Chirba mit den Schofar-Hörnern in der Syn-

agoge von Sepphoris auf (s. **Abb. V/8-3a**). Sogar der Vergleich mit dem Blasinstrument eines anderen Mosaik-Paneels derselben Synagoge (s. **Abb. V/2-4**), das die Überschrift *ḥ<sup>a</sup>šoṣ<sup>e</sup>rah* (Trompete) enthält, kann wegen der organologischen Horn-Struktur, die auf der Abbildung zu sehen ist, kaum behilflich sein. Es konnte durchaus die Absicht des Künstlers sein, eine Trompete darzustellen. Ob er dabei dieses Instrument oder den Schofar vor sich sah, bleibt unbeantwortet. In beiden Fällen ist die dem Künstler gut bekannte Form des Schofar dargestellt, und das ikonographische Resultat ist die Darstellung dieses Instrumentes (s. S. 153).

Auch andere Funde – die samaritanischen Öllämpchen (**Abb. V/6-3**, IMJ 86. 4209, Magen 1992, 88, u. **Abb. V/6-5**, IAA 82-1051, Sussmann 1986/7, Fig. 1) – scheinen die Trompeten-Interpretation kaum zu unterstützen: von ziemlich grober Machart, sind sie in einem unterschiedlichen Stil hergestellt: der Schrein ist auf der Schnauze des Lämpchens abgebildet, und sämtliche Kult-Attribute (*šofar*, *maḥtah*, Gefäße, ein Tisch und einige unidentifizierbare Gegenstände) sind über die ganze Oberfläche verteilt; auf diesen Lämpchen ist nur ein einziger *šofar* dargestellt. Auf **Abb. V/6-5** ist auf dem Schrein das Wort *qumah*, ([Herr], steh auf, Num 10,35) zu lesen, was die Kultsymbolik des Lämpchens bestätigt (Sussmann 1986/87, 133). Das auf diesem Lämpchen neben der *m<sup>e</sup>norah* zu erkennen- de Instrument könnte auch eher eine leicht gebogene Trompete als ein Horn sein. Auf dem Lämpchen von **Abb. V/6-6** (PS, Sukenik 1932, Fig. 29) ist eindeutig eine Trompete neben der *maḥtah* dargestellt. Zwei weitere Lämpchen zeigen jeweils auf der Schnauze zwei gekreuzte Trompeten (**Abb. V/6-7**, PU, L. 8,0 cm, Sussmann 1982, No 236; s. auch MAW, Nr. 111). Diese gekreuzte Position der Trompeten kann eine realistische Darstellung der Aufbewahrungsweise der Instrumente sein: auch auf dem Titus-Bogen ist diese Position wiedergegeben (s. **Abb. V/2-3**). In der Tat scheint uns der archäologische Bestand davon zu überzeugen, dass beiden Instrumenten – dem Schofar und der Trompete – ein Platz in der samaritanischen Ikonographie eingeräumt wurde.

Das wunderbar erhaltene Mosaik aus der Bet-Schean-Synagoge wird (s. Kap. V/8, **Abb. V/8-2**) von einigen Historikern als samaritanisch bezeichnet (Shur 1992, 78). Zu einer bestimmten Zeit befand die Synagoge sich tatsächlich in der Einflussphäre samaritanischer Kultur. In einem Seitenzimmer, das zu einer späteren Zeit als das Gebäude selber gehört, wurde eine samaritanische Inschrift gefunden. Die Zugehörigkeit der Synagoge zur samaritanischen Gemeinde zu der Zeit, als sie gebaut wurde, ist aber kaum möglich (s. Pummer 1989, 143-44). J. Naveh (1978, 77) meint, es sei schwer zu entscheiden, ob diese Synagoge jüdisch oder samaritanisch war. Die völlige Identität dieses Mosaiks mit demjenigen von Ḥammat Tiberias

spricht dafür, sie als jüdisch zu klassifizieren. Es ist möglich, dass die Synagoge zu verschiedenen Zeiten ihre Besitzer wechselte.

Ein seltener Fund, der einzige seiner Art, ist das Lämpchen (**Abb. V/6-8**, Sussmann 1986/7, Fig. 19) mit Darstellungen von Musikinstrumenten – einer symmetrischen Leier mit rechteckigem Resonanzkörper und sieben bis acht parallelen Saiten, zwei separaten Rohren eines Doppelaulos mit Kerata und Becken. Die Abbildung auf der Schnauze des Lämpchens ist als Schaubrot-Tisch mit Broten (s. 1 Kön 7,48) bezeichnet worden (Sussmann 1986/87, 142). Wir wollen aber auch die Möglichkeit erwägen, dass es sich um mit Wasser gefüllte schalenförmige Schlaginstrumente handelt (s. weiter unten). Dieses Lämpchen ist der einzige bekannte jüdisch-samaritanische ikonographische Beleg der erwähnten Musikinstrumente, die man aufgrund der Parallele mit anderen jüdisch-samaritanischen Lämpchen, auf denen ausschliesslich Kultgegenstände dargestellt sind, als Kultinstrumente interpretieren kann. Dass dieser einzigartige Beleg auf einem samaritanischen Lämpchen erscheint, ist von besonderer Bedeutung und scheint das eigenständige Musikinstrumentarium der Samaritaner zu bestätigen. Ein weiteres Öllämpchen (IAA 72-192, Sussmann 1986/87, Fig. 4) stellt auf seinem oberen Teil die *m<sup>e</sup>norah* dar, sowie, symmetrisch zu beiden Seiten angeordnet, zwei Becken (dionysische Patera?); drei kleine Scheiben (Becken?) sind im Kreis verteilt. Die Instrumentengruppe dieser zwei Lämpchen, die mit grosser Wirklichkeitstreue verschiedenartige Musikinstrumente darstellen, die zum Teil nie zur Kultmusik gehörten, suggeriert nahe Kontakte der samaritanischen Bevölkerung zu diesen Instrumenten. Dass mit diesen Musikinstrumenten der hellenistisch-römischen Zeit das Instrumentarium des ersten Tempels gemeint war (Sussmann 1986/87, 144), ist möglich: es wäre aber naheliegender, diese Musikinstrumente aus der eigenen gegenwärtigen Musikpraxis zu wählen.

Einige der hier dargestellten Musikinstrumente erscheinen auch unter den archäologischen Funden aus dem samaritanischen Bereich. Auffallend ist, dass zwei von vier bekannten Aulos-Funden aus AIP aus Samaria kommen (s. **Abb. V/4-4 u. 5**, Kap. V/4). Die Möglichkeit, dass in Samaria eine Auloswerkstatt bestand, ist daher nicht auszuschliessen.

Ein Terrakotta-Fragment von den Ausgrabungen der Harvard Universität in Samaria im Jahre 1909 zeigt einen Jüngling (?), der die Harfe spielt (Reisner 1924, I, 386, Taf. 76:9); die Darstellung ist aber verwischt und unklar. Eine andere Terrakotta, vom Harvard Semitic Museum (**Abb. V/6-9**, HSM 907.64.474) als samaritanisch bezeichnet (Brief des Kurators G. Pratico, April 1989), ist dagegen sehr ausdrucksvoll: sie stellt einen Mann in einer Tunika, mit Bart und Priestermütze dar, der auf Schulterhöhe eine kleine symmetrische Leier (H. 25-30 cm, mit nicht mehr als 5 bis 6 Saiten)

hält. Das mit einem Querjoch und überragenden Seitenarmen gebaute Instrument ist künstlerisch und technisch mit grosser Vollkommenheit gearbeitet und diente zweifellos einem professionellen Musiker. Eine ähnliche Leier, jedoch wenigstens doppelt so gross und mit doppelt so grossem Saitenbezug, ist auf einer Terrakottafigur des 4. Jh. v. Chr. aus Tanagra (Griechenland) wiedergegeben (Fleischhauer 1964, Abb. 54). Dieser Leiertyp war im Seleukidenreich als Instrument Apollos sehr verbreitet (Rashid 1984, Abb. 187). Der samaritanische Leierspieler kann aufgrund einiger Einzelheiten – Kopfbedeckung, Bart, professionelles Musikinstrument – einen lokalen Tempeldiener, etwa im Stande eines Leviten, darstellen. Obwohl das Instrument realistisch dargestellt ist, muss die Haltung der Leier als völlig ungeeignet zum Spielen bezeichnet werden, und das Instrument scheint hier eher als Symbol der Zugehörigkeit des Spielers zur Kuldiener- oder Musikergilde zu dienen, als eine Szene der Musiktätigkeit darzustellen.

Eine andere Gruppe singulärer Artefakte sind in samaritanischem Kontext von besonderer Bedeutung: sechs Öllämpchen (Abb. V/6-10a-b, IMJ 76.6.1316, Israeli/Avida 1988, Nr. 394 u. PU, s. auch Abb. V/4-14a-c, IAA 71-5080 u. PS, 3.-4. Jh., 7,5-8,7 cm, Sussmann 1978, Pl. 40E; Braun 1994a, 140) bieten uns eine Ikonographie der hellenistisch-römischen Orgel, eines Instrumentes, das nur einige Jahrhunderte früher in Alexandrien erfunden worden war (Perrot 1971, 3-22); wir haben vor uns den ersten und zur Zeit einzigen Beleg der Orgel in AIP für diese frühe Zeit. Neben der Orgel sind auf jedem Lämpchen zwei Paare Gabelbecken (öfters als *crotalua* bezeichnet) zu sehen. Die Lämpchen wurden von Varda Sussmann als samaritanisch klassifiziert (1978, 238-40, Nr. E11) und in das 3.-4. Jh. datiert. Die Ikonographie ist auf der Schnauze und den Seiten der Lämpchen plaziert, wobei die Mitte von der Öffnung besetzt ist, wie es für die Lämpchen aus AIP (im Gegensatz zu den römischen Lämpchen) charakteristisch ist. Andererseits aber ist die Ikonographie der Orgel-Lämpchen nur mit der Schnauzenöffnung nach unten "lesbar", und nicht umgekehrt, wie bei anderen Lämpchen aus AIP. Diese stilistische Besonderheit kann auf einen griechisch-römischen Einfluss hinweisen. Obwohl das einzige archäologisch belegte Lämpchen ein Oberflächenfund ist und die anderen aus dem Antikenhandel stammen, kann die Tatsache, dass alle sechs Lämpchen in Israel auftauchten und sonst nirgendwo erscheinen, auf eine lokale Produktion hinweisen.

Das Instrument im Zentrum unserer Lämpchen (natürlich keine Leier, wie von Archäologen behauptet) stellt den oberen charakteristischen Teil der Orgel – das Pfeifenwerk – dar. Die sieben Orgelpfeifen werden von einer Querleiste zusammengehalten, wie es für die früh-römische Orgel ty-



pisch ist (Perrot 1971; Taf. I, IV:1-2, VI). Die Öffnungen am oberen Ende der Pfeifen sind deutlich zu erkennen, während der Blasebalg, wie bei vielen Abbildungen dieser Art, nicht zu sehen ist (ebd., Taf. XVI:1-2, XVII:1).

Die Orgelikonographie des 3.-4. Jh. zeigt, dass es sich hier eher um eine kleine pneumatische, oft von Frauen gespielte Tischorgel handelt, als um einen *Hydraulus* (Perrot 1971, 103, Taf. VI, u. XVI:1-2). Die konsequente Zahl von sieben Pfeifen kann mit dem musikgebundenen Zahlensymbolismus zusammenhängen – sieben war eine heilige Zahl für Juden und Samaritaner (Werner 1959, 377; ders., 1984, 7). Diese Zahl der Pfeifen, wie auch die Proportion von etwa 2 : 3 der kürzesten und längsten Rohre, gibt einen Grund, unsere Orgeln in die zweite Gruppe der Perrot-Klassifikation einzuteilen, die die sehr populären hellenistisch-römischen Instrumente mit einer Tonreihe von fast gleichen Halbtönen im Umfang einer Quinte umfasst (Perrot 1971, 141).

Zu den Besonderheiten unserer Orgelikonographie gehört, dass sie immer mit einem oder zwei Paaren von Gabelbecken erscheint. Die kleinen Becken (D. 4-6 cm) wurden in den Ausgrabungen im Bereich AIPs häufig gefunden, allerdings ohne Überreste eines Handgriffs (Caesarea, IAA 55.438; Bet Guvrin, EE 1415; Jerusalem, Clermont-Geneau 1896, I, 382; Aschkelon, IAA, I. 1081). Diese Becken haben seit der Bronzezeit (s. Kap. III/5) ihre Form kaum geändert und sind auch in der byzantinischen Zeit zu finden. Das Zusammenspiel von Orgel und Gabelbecken, das im Mittelalter so verbreitet war (z. B. Stuttgarter Psalter, f. 163v, Stuttgarter Landesbibliothek; s. auch Perrot 1971, 275), wird von unserem Topos auch für das Altertum bestätigt; als Teil der nahöstlichen Musikpraxis ist das Instrumentenpaar "Orgel-Gabelbecken" bereits auf dem Mosaik aus Hama (Syrien, 3. Jh.) in einem Frauenensemble belegt (Zaqzuq/Duchesne-Guillemine 1970, Abb. 2).

Die Tatsache, dass die Orgel auf Öllämpchen in AIP erscheint, ist sicher kein Zufall. Das Symbolpaar "Lampe-Orgel" ist schon von den Possessori-Lampen (2. Jh.) her bekannt (Perrot 1971, 96-99). Die frühchristliche Instrumentensymbolik der östlichen alexandrinischen Schule des 4. Jh. (Gregor von Nyssa, Athanasios von Alexandrien) deutet die Orgel – das einzige von der Kirche akzeptierte Musikinstrument – im Sinne des Heiligen Geistes (Giesel 1978, 169), genau wie das AT im Leuchter Gottes – der *mēnorah* – den menschlichen Geist sah (Spr 20,27).

Können wir also die Orgel als Musikinstrument der samaritanischen Liturgie bezeichnen? Repräsentierte sie für die Samaritaner gar ein Instrument des Ersten Tempels? Oder gehörten diese Öllämpchen doch zu einer anderen Kultur? Diese Fragen können wir heute noch nicht eindeutig be-

antworten. Es steht aber fest, dass auf den Öllämpchen ein modernes Orgelinstrument des 3.-4. Jh. in einem instrumentalen nahöstlichen Musikkontext mit Gabelbecken dargestellt ist, und dass es durchaus möglich ist, dass dieses Instrument in der samaritanischen (jüdischen?) Liturgie der hellenistisch-römischen Zeit gebraucht wurde.

Nicht nur die Orgeldarstellung, deren Existenz an und für sich schon eine interessante Tatsache darstellt, sondern das gesamte Corpus der samaritanischen Musikinstrumentenfunde, die einzeln oder in Gruppen auf den hier diskutierten Artefakten belegt sind, ist *in corpore* auf dem erwähnten Hama-Mosaik zu sehen. Dieses für die nahöstliche Musikarchäologie bedeutende Dokument aus vorrömischer Zeit wurde 1960 in dem syrischen Dorf Mariamin gefunden und wird im Distriktmuseum von Hama aufbewahrt (Zaqzuq/Duchesne-Guillemin 1970). Auf diesem höchst realistischen Kunstwerk sehen wir ein Frauenensemble bei einer konzertartigen Aufführung: eine Musikerin spielt die pneumatische Orgel (die Blasebälge werden von zwei kleinen Engeln getreten); neben ihr steht eine andere Musikerin, die mit jeder Hand ein Gabelbecken schüttelt; weiter sehen wir eine Doppelaulos-Spielerin, die in jeder Hand ein separates Aulosrohr hält, sowie eine Leierspielerin und eine Musikerin mit kleinen Glöckchen. In der Mitte dieser Anordnung steht ein Tisch, auf dem acht anscheinend mit Wasser gefüllte Schalen stehen, auf welche eine Musikerin mit zwei Schlagstöcken schlägt. Dieses im Nahen Osten verbreitete Schlaginstrument wird in der Wiener Genesis aus dem 5.-6. Jh. als Musikinstrument eines Pharaos dargestellt (ebd., 118-119). Die auffallende Übereinstimmung des Musikinstrumentariums der samaritanischen Artefakte mit dem Hama-Mosaik kann kaum ein Zufall sein und weist auf seleukidische Einflüsse in der samaritanischen Musikkultur hin.

Es ist kaum möglich, aufgrund der archäologischen Funde mit Sicherheit zu behaupten, dass die samaritanische Musikkultur der hellenistisch-römischen Zeit die Instrumentalmusik sowohl im Gottesdienst wie auch im Alltag aktiv pflegte. Genausowenig kann man aber auch die Tatsache ignorieren, dass im samaritanischen Bereich eine auffallende Diversität und Fülle von archäologischen Belegen für das Instrumentenspiel auftaucht; dass gerade in diesem Bereich AIPs Musikinstrumente im kultischen Kontext am reichsten und eindeutigsten belegt sind; dass hier die fortschrittlichsten Aerophone der hellenistisch-römischen Zeit gefunden wurden, die neuesten organologischen Entwicklungen erscheinen und eine hochprofessionelle Aufführungspraxis zu vermuten ist. In Anbetracht dieses Sachverhalts ist es nicht zulässig, das Instrumentenspiel in der samaritanischen Kultur weiterhin völlig zu ignorieren.

## 7. DAS MUSIKINSTRUMENT ALS KULT-, STAATS- UND IDENTITÄTSSYMBOL

Münzen und ihr ikonographisches Symbolsystem gehören zu den prägnantesten Äusserungen der kulturellen, staatlichen, ethnischen und kulturellen Identitätszeugnissen. Als ikonographische Zeichen dienten im Altertum meistens Gottheiten, mythologische Figuren und Sujets, Kultgebäude und -gegenstände, Herrscher, vergöttlichte Tiere und heilige Pflanzen. Musikinstrumente erscheinen sowohl in den Händen musizierender mythologischer Figuren und Kulddiener als auch als Symbol neben diesen Figuren, oder selbständig. Leiern wurden auf griechischen Münzen schon seit dem 6. Jh. v. Chr. dargestellt (Jenkins 1972, Abb. 31, 40 u. 217). Als ein organischer Teil der griechischen Kultur, Erziehung und Ethik symbolisiert die Leier den griechischen Lebensweg (folkway). Die frühen Leiern sind ausserordentlich sorgfältig und realistisch dargestellt, mit der Zeit jedoch verliert die Abbildung immer mehr von ihrer Naturtreue und wird allmählich zum Symbol (Palisca 1978, 186). Diese vorwiegend symbolische Funktion der Instrumentendarstellungen hatte zur Folge, dass öfters archaisierende, schematisierte Instrumente abgebildet wurden. Die Bar Kochba- und Ma'adana-Leierdarstellungen auf modernen Münzen des Staates Israel sind das beste Beispiel (Abb. V/7-1a-b) für diese Tradition; bei der Analyse von Münzen ist also besondere Vorsicht geboten. Münzen aus AIP mit Darstellungen von Musikinstrumenten und spielenden Gestalten erscheinen auf drei Münzgruppen.

Das älteste Corpus bilden die Akko/Ptolemais-Münzen. Eine blühende Hafenstadt an der Nordküste Palästinas mindestens seit dem 9.-8. Jh. v. Chr., war Akko Jahrhunderte lang mit der phönizischen Kultur verbunden (NEAEHL, I, 16-17) und einer der Stadtstaaten, welche in der Mitte des 4. Jh. v. Chr. als erste in AIP eigene Münzen prägten (Kadmann 1961, 17; EJ, 5, 715-16). Die Stadt war seit dem 3. Jh. v. Chr. abwechselnd unter seleukidischer und ptolemäischer Herrschaft. Zur Zeit der Seleukiden mit dem Namen Antiochos (2. Jh. v. Chr.) wurden hier Münzen mit der Legende ANTIOXEON EN PITTOLEMAIDAI geprägt. Unter diesen befindet sich auch eine kleine Gruppe von Münzen aus den Jahren 125/24, 112/11 und 111/110 v. Chr. mit dem Apollo-Kopf auf einer Seite und einer Leier mit drei Saiten auf dem Revers – eine übliche hellenistische Kombination. Bei den Akko-Leiern haben wir jeden Grund zu glauben, dass sie Züge eines Lokalinstrumentes tragen. Dieses elegante, symmetrische Instrument mit länglich gezogenem Schallkörper, leicht S-förmig geschwungenen Jocharmen, charakteristischem, nach innen gerichtetem kleinen Häkchen am Ansatz der Seitenarme und mit kugelförmigen Abschlüssen an den Quer- und

Seitenjochen (**Abb. V/7-2a-c**) ist keine Kopie einer griechischen Leier, und sie erscheint nicht früher als in späthellenistischer Zeit (etwa 20 Münzen dieses Typs sind mir zur Zeit bekannt: Kadmann 1961, Nr. 48-52; MEI K-3272, 60021, 60022, 6534, 6535; HM [ausser denen auf **Abb. V/7-2a-c**] 1016, 1017, 1202, 1203, 1207-1212; Sachs 1965, Abb. 160). Die Leier der **Abb. V/7-2a** und **b** (Typ A) scheint mit ihren drei Saiten, wenn nicht die genaue Saitenzahl, so doch einen beschränkten Saitenbezug zu indizieren; auf einer anderen Münze (**Abb. V/7-2c**) ist ebenfalls eine symmetrische Leier abgebildet (Typ B); sie weist aber sechs Saiten auf. Dieses Leier-Unikat (Erstveröffentlichung) hat offensichtlich Hörnerjocharme und einen Schallkörper, der möglicherweise aus einem Schildkrötenpanzer angefertigt ist. Die sechs Knoten zur Saitenbefestigung am Querjoch sind klar zu sehen. Ähnliche Leierdarstellungen – ebenfalls mit sechs Saiten – erscheinen zwei bis drei Jahrhunderte später auf Münzen aus Antiochien (BMC 1899, 161, Nr. 80; ebd., 163, Nr. 100; Vorreiter 1983, 56, Taf. XV:1). Beide Gattungen der Akko-Leiern – A und B – mögen als Prototypen vieler späterer Leierdarstellungen gedient haben, möglicherweise auch der Leiern des zweiten Corpus von Münzen aus AIP, der Bar Kochba-Münzen. Das zweifache Bild der Leier, das höchstwahrscheinlich auch den zwei Formen dieses Instrumentes in AIP entspricht, wurde ein Charakteristikum der Leierikonographie des hellenistisch-römischen Palästina.

Die Münzen aus der Zeit des Zweiten Jüdischen Krieges (132-135) unter der Anführung von Schimon Bar Kochba ("Schimon Nassi Israel" – Schimon, Fürst Israels – laut Münzenlegende; s. Mildenberg 1984, 29, Legende Nr. 61-62 auf Münzen mit Leier) gehören zu den bedeutendsten Dokumenten der jüdischen Geschichte. Sie wurden in grossen Mengen hergestellt (ebd., 368), indem man römische und andere Münzen wiederverwendete und mit national-religiösen wie auch traditionellen nahöstlichen Symbolen neu prägte (Tempelfassade, heilige Pflanzen und heilige Früchte, die *menorah*, Tempelgeräte, Weintrauben, Palmenzweig, Blätterkranz, s. Meshorer 1982, II, 134-152). Diese Münzen tauchten im 18. Jh. in Sammlungen auf und werden bereits seit 1817 als organologisches Quellenmaterial erwähnt (Jahn 1817, 448 u. 457, Taf. V:V-VI). Seitdem ist kaum eine Publikation erschienen – weder zur israelitisch-jüdischen Geschichte noch zur Instrumentenkunde des Altertums – in der diese Münzen nicht erwähnt werden. Auf diesen Münzen finden wir die zwei oben erwähnten Akko-Leiertypen A und B wieder: Typ A (**Abb. V/7-3a, b u. c**) – schlank, mit langezogenem, wie aus zwei Teilen zusammengestelltem Schallkörper, wahrscheinlich aus Holz, weiterhin dünne, in eleganter S-Kurve geformte Jocharme, mit drei Saiten bespannt –, und Typ B (**Abb. V/7-3d, e, f, u. g**) – schwerfällig, Jocharme aus Ziegenbockhörnern, Saiten-

zahl von 3 bis 7, Schallkörper anscheinend aus mit Leder überzogenem Holzrahmen, die Saiten am Hilfssteg über dem Schallkörper angebracht. Bei beiden Leiergruppen sind die Saiten nicht, wie gewöhnlich, über den Schallkörper hinweg weitergezogen, was auf eine gewisse Stilisierung der Darstellung hinweist. Nur mit Vorsicht kann man die Behauptung der meisten Forscher akzeptieren, dass die Bar Kochba-Leiern authentische Instrumente aus der Zeit des Zweiten Tempels seien. Abgesehen von einigen unbedeutenden Details haben unsere Leiern klare hellenistisch-römische Parallelen: für den A-Typ: aus Tralles (1. Jh. n. Chr., Statuengruppe "Farnesischer Stier", Neapel, Museo Nazionale), Leukas (Ionische Inseln, 168 n. Chr., Vorreiter 1978/79, 66), Tyras (35 n. Chr., Pick 1910, Taf. XII:17), Karien (1. Jh. n. Chr., Anson 1910, VI, Nr. 381) und Lykien (um 50 n. Chr., MMB, Nr. 643); für den B-Typ: aus Rom (85 n. Chr., Vorreiter 1978/79, 65, Abb. 4:a) und Istros (15 n. Chr., Pick 1910, I/2, 176, Nr. 514). Ohne jegliche Begründung werden in der numismatischen Literatur die A-Gruppe als *κithάρα-nevel* und die B-Gruppe als *χέλυσ-kinnor* bezeichnet (Romanoff 1944, 57-58), eine Terminologie, die teilweise bis heute fortlebt (Mildenberg 1984, 31-32). Eine ausführliche Analyse der schriftlichen Quellen erlaubte Bathya Bayer (1968b), die Termini *kinnor* für den A-Typ und *nevel* für den B-Typ festzusetzen. Laut zeitgenössischen Quellen soll der *kinnor* zehn (FJA, VII, 12,3) dünne (M Qinnim 3,6) Saiten gehabt haben, mit dem Plektrum gespielt (ebd.) und in einem Ensemble von nicht weniger als neun Instrumenten gespielt worden sein (M 'Arakhin 2,3). Der *nevel* dagegen habe zwölf (FJA, VII, 12,3) dicke (M Qinnim 3,6) Saiten gehabt und sei mit der Hand geschlagen worden (ebd.). Sein Schallkörper soll aus Lotosholz-Rippen gebaut gewesen sein (Sopater, in Athenaios, Deipnosophistai, IV:175c), und die Zahl der Instrumente beim Zusammenspiel soll mindestens zwei, aber nicht mehr als sechs betragen haben (M 'Arakhin 2,5). Man kann daraus folgern, dass mit *kinnor* ein Diskantinstrument gemeint war, mit *nevel* hingegen ein Tenor/Bassinstrument.

Auf der **Abb. V/7-3h, i und j** sind Münzen mit Blasinstrumenten dargestellt. Seit der Entdeckung der Münzen (Jahn 1817, 457, Taf. V:V) werden diese Instrumente in allen Publikationen (ausser einigen musikwissenschaftlichen Studien, s. u.) als die zwei Trompeten (*ḥāšōšerot*) des jüdischen Tempels vorgestellt (als Hauptargument wird das paarweise Erscheinen der Trompeten in Num 10,2 herangezogen, s. Kap. V/2). Die Tatsache, dass die *ḥāšōšerot* in schriftlichen Quellen immer paarweise erwähnt werden, könnte ein gewichtiges Argument für diese Interpretation sein. Dem widerspricht aber jegliche organologische Analyse dieser Darstellungen: Wie klar auf allen Münzen zu sehen ist, endet der schmale Teil mit einer Scheibe, die man einzig als Pirouette der oboenartigen Doppel-

zungen-*zumra*-Instrumente interpretieren kann. Auch das Rohr, die Stürze und die sphärische Verbreiterung unter der Pirouette (Windkammer/Luftreservoir?) sind für Rohrblattinstrumente charakteristisch. Eher sehen wir hier ein Instrument vom Typ der "bladder-pipe", das immer mit Windkammer-Vorrichtung gebaut wurde. Diese Vorrichtungen waren schon in römischer Zeit bekannt, sowohl bei alexandrinischen Flöteninstrumenten (Hickmann 1961a, 112, Abb. 77) als auch bei den frühen Sackpfeifen (Sachs 1965, 141); die einen wie die anderen kamen höchstwahrscheinlich aus dem Nahen Osten (Marcuse 1975, 673). Auch die gesamte Form der Bar Kochba-Instrumente – oft als kurze, fast konische Geräte dargestellt – ist der *zumra*-Form näher als der einer Trompete. In dieser Hinsicht konnte Flavius Josephus (FJA, III, 12,6) Recht gehabt haben, wenn er ein ihm bekanntes zeitgenössisches Instrument als von "Moses erdachte ... Signaltrompete" beschrieb, die den Blasinstrumenten der Bar Kochba-Münzen ähnlich ist: "fast eine Elle lang ... und ihr Rohr ... eng, etwas dicker als ein Aulos". Der nächste Satz zeugt von Josephus' anzuzweifelnder Bekanntschaft mit dem beschriebenen Musikinstrument: das Blas-Ende, das von ihm als Mundstück bezeichnet wird, ist eine Pirouette – die Proportionen des Rohres und der über diesem angebrachten Scheibe sind nicht diejenigen eines Mundstücks. Die Behauptung, dass die Bar Kochba-Münzen Oboeninstrumente darstellen, für die die Pirouette so charakteristisch ist, wurde schon von Kurt Sachs (1965, 120), Sybille Marcuse (1975, 653), Erik Werner (1980, 619) und Laurence Picken (1975, 500-501) geäußert. In der römischen Zeit war die *tibia* das dominierende Doppelzungeninstrument und laut Horace eine Rivalin der Trompete (Pauly/Wissowa, XI, 808). Solche Instrumente erscheinen verhältnismässig selten in der Ikonographie des Altertums (zwei Darstellungen – ein etruskisches Grab des 5. Jh. v. Chr. und einen römischen Sarkophag – bietet in diesem Zusammenhang zum ersten Mal Yarden 1991, Fig. 116 und 117). Der kulturhistorische Kontext dieser Münzen-Abbildungen bleibt aber bei dieser Interpretation, die organologisch gerechtfertigt ist, ungeklärt – wie bisher angenommen, wurden Oboeninstrumente nie bei altisraelitischer Kultmusik gebraucht.

Eine auffällige Ähnlichkeit der Bar Kochba-Blasinstrumente mit einem viel späteren Blasinstrument – dem persisch-islamischen *nafir* – darf nicht unerwähnt bleiben. Dieses kleine Trompeteninstrument (verschiedenen Darstellungen zufolge etwa 60-70 cm lang, s. Handschriftminiaturen des 14. Jh., Farmer 1966, 84, Abb. 72, und Qazwini-Handschrift, Staatsbibliothek München, Cod.arab. 464), das nur zwei bis drei Töne hervorbringen kann und seit dem 11. Jh. bekannt ist, wurde "Kriegstrompete" genannt und nur am heiligen Ramadan-Feiertag geblasen (Marcuse 1975, 819-820).

Diese Trompeten wurden auch paarweise geblasen (z. B. in Kamerun, ebd.). Eine einige Zentimeter von der Embouchure entfernte kugelförmige Verdickung verdeckt die Verbindung des Mundstücks und des geraden Mittelteils des Instrumentes; es ist diese Verdickung, die die Ähnlichkeit der beiden Blasinstrumente so auffällig macht. Sollte das Bar Kochba-Instrument ein verschollener Vorfahr des *nafir* sein?

Das dritte Corpus von Münzen aus AIP bilden die Caesarea-Paneas-Münzen aus den Jahren 169-220 (Meshorer 1984/85); nur eine Münze aus dem Jahr 88 mit einem Syrinx spielenden Pan (Abb. V/7-4c; ebd., Abb. 7:F) stellt eine Ausnahme dar. Diese Münzen, die von ausserordentlichem musikhistorischen Interesse sind, bieten nicht nur einige der frühesten Darstellungen der Querflöte, sondern bestätigen auch die Geburt einer gänzlich neuen Kultur von Blasinstrumenten in AIP. Paneas (Caesarea Philippi, Panion), das schon im 2. Jh. v. Chr. schriftlich erwähnt ist, wurde im Jahre 3 v. Chr. von Philipp, dem Sohn des Herodes, zur Hauptstadt seiner Tetrarchie erhoben. Eine Stadt mit gemischter heidnisch-jüdischer Bevölkerung, war Paneas ein Zentrum aktiver geistiger Tätigkeit und kulturellen Austausches; ihr Schutzgott Pan, von dem sie ihren Namen erhielt, ist auf den meisten Münzen dargestellt, und oft erscheinen auch seine Kultattribute – Tempel, *pedum* (Hirtenstock), Syrinx, oder ein anderes Blasinstrument.

Auf einigen Münzen (Abb. V/7-4a u. b) sehen wir die Panpfeife als reines Symbol, ähnlich wie auf dem Steinaltar aus Bet-Schean (s. Abb. V/5-1). Die Darstellung zeigt eine für AIP nicht charakteristische Instrumentenform – mit zwei Doppelligaturen und gleich langen Pfeifen der oberen Töne, was auf römische Vorbilder hinweist (Fleischhauer 1964, Abb. 1). Den Symbolcharakter des Instruments bestätigt auch die Anwesenheit anderer Kultattribute (*pedum*, Tempel). Auf anderen Münzen des Corpus der Münzen von Paneas (Abb. V/7-4c, d, e, f u. g) ist ein musizierender Pan dargestellt. Obwohl die Instrumente auf diesen Münzen sehr klein sind, kann man sie – dank ihrer Konturen und der höchst realistischen Darstellung der Haltung – klar identifizieren: Querflöte (Abb. V/7-4d u. e), Oboeninstrumente (Abb. V/7-4f) und möglicherweise eine Lang- oder Kerbflöte (Abb. V/7-4g).

Die Frühgeschichte der Querflöte ist bis heute nur sehr dürftig beleuchtet – die einzigen Belege sind das etruskische Relief (2.-1. Jh. v. Chr., Fleischhauer 1964, 44, Abb. 20), römische Sarkophagreliefs (3. Jh. n. Chr., ebd., Abb. 41 u. 43), indische Reliefs (1. Jh. v. Chr., Kaufmann 1981, Abb. 23) und die alexandrinischen Terrakotten (1.-3. Jh. n. Chr., Hickmann 1964, Abb. 76-78). Eine einzige Paneas-Münze mit Querflöte war von Sachs veröffentlicht worden (Sachs 1965, 97, Abb. 239); das gesamte

Paneas-Corpus jedoch war vor Meshorers Veröffentlichung (1984/85; ders., 1984, 68-70, Abb. 184-194) nicht bekannt. Die Querflöten auf unseren Paneas-Münzen, die in Rechtshaltung dargestellt sind, scheinen etwa 60-70 cm lang zu sein, also länger als die etruskische Flöte, und haben nicht die Blasvorrichtungen, wie sie die alexandrinischen und römischen Instrumente aufweisen. Man darf behaupten, dass wir hier eine neue Moderne der Querflöte haben: die Haltung streng horizontal oder in einem Winkel von 20-25° nach unten gerichtet, wie beim modernen Flötenspiel.

Auf einigen anderen Münzen (z. B. **Abb. V/7-4e**, Meshorer 1984/85, Nr. 54; s. auch ebd., Nr. 6a, 12a-b, 39 und 60) sind Oboen/Zurna-Instrumente zu sehen – die Stürze, die konische Form der Pfeife, der Mundansatz und die Haltung zeugen klar davon. Eine Bezeichnung dieser Blasinstrumente als Flöten (ebd., 49, 56, 57) – ein Instrumententyp mit völlig anderer Klangproduktion und anderem ästhetischen Milieu – führt zu einem historisch-ästhetischen Missverständnis, das uns eine falsche Vorstellung über die Klangwelt und Kultur des Zeitalters gibt.

Die Frühgeschichte der Doppelzungeninstrumente ist archäologisch nur spärlich belegt (Sachs 1940, 72-73, 98-99 u. 118; im NGD bezeichnenderweise überhaupt verschwiegen). Es steht wohl fest, dass die Oboeninstrumente in der prä-römischen Welt nur als Doppelrohrinstrumente mit fast zylindrischen Pfeifen gebraucht wurden, und "from their distribution in antiquity, comprising the Mediterranean and the Near East, we conclude that oboes were created in the Semitic world, somewhere between Asia Minor and Arabia" (Sachs 1940, 72). Oboeninstrumente mit einem konischen Rohr, also vom *zurna*-Typ, sind einzig durch die Edom-Terrakotten belegt (und auch dort nicht ganz eindeutig) und sind vor den Darstellungen auf den Paneas-Münzen sonst nicht bekannt. Diese Münzen erlauben uns also, den unanfechtbaren *terminus a quo* der Oboen/Zurna-Instrumente zu fixieren. Die Prägungen sind des öfteren unklar, und auf einigen Münzen ist es fast unmöglich, die Instrumente genau zu identifizieren (z. B. Meshorer 1984/85, Abb. 12, 12a, 17 u. a.). Es ist daher möglich, dass auch andere Aerophone auf den Münzen abgebildet sind, z. B. die Lang- oder Kerbflöte (**Abb. V/7-4g**). Ein Teil der Münzen zeigt Pan, mit einem Blasinstrument in einer Grotte stehend (**Abb. V/7-4h** und **i**): noch heute kann man im gegenwärtigen Paneas solche Grotten mit Inschriften aus dem 3. Jh. sehen (**Abb. V/7-4j**), in denen anscheinend Pan-Statuen standen. Die Tatsache, dass von 61 veröffentlichten Paneas-Münzen 43 neuartige Instrumente zeigen, lässt uns keinen Zweifel über den Charakter der Musikpraxis im römischen Paneas. Diverse Flöten- und Oboeninstrumente erscheinen in den Pan-Darstellungen und sind Zeichen der neuen Musikkultur, die an die Stelle der älteren Syrinx-Aulos-Kultur tritt.



Die beiden samaritanischen Münzen (s. **Abb. IV/6-1** u. **Abb. V/6-1**) wurden schon in Kap. V/6 diskutiert. Sie scheinen sowohl chronologisch als auch typologisch nicht zu den anderen Münzen zu gehören: sie sind in das 4. Jh. v. Chr. datiert – 200 Jahre früher als die ersten Münzen aus AIP mit Musikinstrumenten, nämlich denen aus Akko. Im grossen Corpus samaritanischer Münzen wurden bis jetzt nur zwei Münzen mit einem Musik-Topos gefunden, und diese lassen sich keiner der typologischen Gruppen der Münzen aus AIP mit Musikinstrumenten zuordnen. Das Instrument selbst gehört, wie schon erwähnt, nicht zu den Leierinstrumenten AIPs der hellenistisch-römischen Zeit, was uns die lokale Gebundenheit dieser Münzen bezweifeln lässt.

Die Übersicht der Prägungen von Musikinstrumenten auf Münzen aus AIP lässt uns folgern, dass wir eine einmalig vorkommende Gruppe idiomatischer Darstellungen von Musikinstrumenten vor uns haben, die als Staats-/Stadt-, Kult- und nationales Identifikationssymbol fungierten. Sie sind Zeugnis einer selbständigen Musikkultur, indem sie eine ausserordentlich reiche, verschiedenartige und fortschrittliche Ansammlung von organologischen Neuerungen und Besonderheiten bieten.

Eine eigene, funktional und ikonographisch den Münzen verwandte Gruppe von Artefakten bilden die in der Umgebung von Caesarea Maritima gefundenen *tesserae*. Diese kleinen (7-19 mm), mit allerhand Motiven versehenen Ton- oder Metallgebilde, die als Erkennungsmarken, Eintrittskarten u. ä. Verwendung fanden, wurden im ganzen Römischen Reich benutzt. Die *tesserae* von Caesarea sind heute nur noch in Umrisszeichnungen erhalten (Hamburger 1986). Die *tesserae* mit Leierdarstellungen, Flötenspielerinnen und Tänzerinnen (**Abb. V/7-5a-h**) könnten als Zugehörigkeitszeichen zu privaten Kollegien oder Hochzeiten gedient haben. Die Leierkonturen stehen den B-Leiern der Bar Kochba-Münzen nahe und bieten uns einen (nachträglichen) Beweis für die allgemeine Verbreitung dieser Leiergrundform in AIP. Die Leierkontur mit tanzender Gestalt anstelle von Saiten (**Abb. V/7-5g**) muss abstrakt-symbolisch interpretiert werden (erinnern wir uns an Jes 23,16). Die dieser Zeit zugehörigen Leierdarstellungen dürfen nicht mehr ausschliesslich realistisch interpretiert werden.

Zur selben Periode (1. Jh. v. Chr. - 2. Jh. n. Chr.) gehören die Siegelgravuren (Intaglios) der Sa'd-Sammlung (Henig/Whiting 1987), die wahrscheinlich aus Gadara, einer der wichtigsten Städte der Dekapolis, stammen. Obwohl sie aus unkontrollierten Ausgrabungen kommen, sind diese Gemmen, wie auch ähnliche aus Caesarea, höchstwahrscheinlich Lokalfunde und grösstenteils auch lokale Produkte – typische Artefakte des römischen Nahen Ostens, die als Schmuck oder Amulette getragen wurden. Das Prachtstück des Gadara-Corpus ist die rote Jaspisgemme mit einem den

Doppelaulos blasenden (?) Jüngling/jungen Satyr (**Abb. V/7-6a**, 2. Jh. v. Chr., 15x10 mm). Diese Darstellung wird besonders interessant durch die Tatsache, dass der spielende Satyr genau in dem Moment abgebildet ist, in welchem er mit dem Zeigefinger der linken Hand auf den κέρας oder Timbrepflock drückt, was die frühere Vorstellung über diese Vorrichtung – nämlich, dass man die Timbrevorrichtung vor dem Spiel einzustellen pflegte – korrigiert (Marcuse 1975, 658; Becker 1966, 143). Wenn man dieser Darstellung Glauben schenken kann – und unsere Gemme ist bis in die kleinsten Details auf das sorgfältigste gearbeitet – müssten wir unsere bisherige Auffassung bezüglich der Timbrepflocke neu überprüfen.

Eine weitere Doppelpfeife erscheint auf einer anderen Gemme (**Abb. V/7-6b**, 1. Jh., 10x13 cm): Eros reitet auf einem den Doppelaulos spielenden See-Kentaur. Hier muss auch die kleine Gemme aus Caesarea (1. Jh.) erwähnt werden, die einen sitzenden Pan/Satyr zeigt, der einen Aulos mit stark divergenten Rohren bläst (Hamburger 1968, Nr. 153).

Im Gegensatz zu dem erwähnten Satyr mit Aulos steht die Leierdarstellung auf einer anderen Gemme (**Abb. V/7-6c**, 17x14 mm, 1. Jh., Henig/Whiting 1987, Abb. 181): eine Eros/Apollo-Gestalt stützt mit der Hand eine Leier, die nur schematisch dargestellt auf einem Dreifuss steht; der Blick des Eros/Apollo ist auf einen Greif gerichtet. Das Bild scheint auf eine Vergöttlichung des abstrahierten Instruments hinzuweisen und könnte als eine Illustration der Worte des Pseudo-Basileios (ca. 330-379) im Kommentar zu Jesaja dienen: "Eine Leier, geschmückt mit Gold und Elfenbein stellet ihr auf ein hohes Piedestal, als ob es eine Statue oder Teufelsidol wäre, und irgendein bedauernswertes Weib, statt ihre Hände auf das Spinnrad zu legen, wird von euch gelehrt, verknechtet wie sie ist, ihre Hände der Leier entgegenzustrecken ... So steht sie bei der Leier und legt ihre Hände über die Saiten, ihre Arme entblösst und ihr Gesichtsausdruck schamlos..." (McKinnon 1987, 70, Nr. 143; deutsche Übersetzung - J.B.). Leiern auf Piedestalen sind auf griechischen Münzen öfters zu sehen (Richter 1971, Nr. 149; Neverov 1988, 76), der Dreifuss aber, als nahöstliches Kultgestell, indiziert hier eine lokale Herkunft der Szene. Die vierte Gemme (**Abb. V/7-6d**, 15x17 mm) zeigt einen sitzenden Silen, der vor dem Priapischen Schrein auf einer Leier spielt. Bemerkenswert ist auf dieser Miniatur der Saitenhalter auf dem Schallkörper, der sehr klar eingezeichnet ist.

Zum Abschluss müssen noch einige Funde unbekannter Herkunft, die zu dieser Zeit gehören, erwähnt werden: auf einer Karneol-Gemme des Neuen Haifa-Museums (**Abb. V/7-7a**, D. 11 mm, Meshorer 1971, 143) aus dem 2.-3. Jh. v. Chr. ist eine Gestalt zu sehen, die die Leier spielt. Vom Instrument hängen "heilige Bändchen" herunter (ähnlich wie auf illyri-

schen Leiern des 3. Jh. v. Chr., Vorreiter 1977, 85-86, Abb. 10a u. 11a-c). Es handelt sich um eine fünfsaitige Leier mit Schildkröten-Schallkörper vom verbreiteten griechischen Typ, wie er bereits seit dem 5. Jh. v. Chr. bekannt ist (Wegner 1963, Abb. 58-59). In sehr realistischer Weise ist hier die *mese* (mittlere Saite) abgebildet, und man kann erkennen, wie sie sich beim Zupfen dehnt, was bei ähnlichen Darstellungen höchst selten ist. Die Leier auf der Gemme des Israel Museum Jerusalem (Abb. V/7-7b) ist ein viersaitiges, aus zwei Delphinen (Jocharme) und einem Krebs (Schallkörper) zusammengestelltes Instrument. Sie hat offensichtlich eine rein symbolische Bedeutung. Die Delphine, ein bekannter nabatäischer Topos (Glueck 1965; Barnett 1970), können uns möglicherweise den Schlüssel zur Herkunftsfrage dieser Gemme geben.

## 8. DER SCHOFAR: KLANG- UND RITUALGERÄT, GLAUBENS- UND NATIONALSYMBOL

Der Schofar ist das einzige Klanggerät, das sich in der jüdischen Liturgie seit der biblischen Zeit unverändert erhalten hat. Im AT 72 mal erwähnt – öfter als alle anderen Musikinstrumente –, wird der Terminus in allen organologischen und judaistischen Studien ohne Ausnahme als Naturhorn identifiziert (s. Kap. I/5). Die frühesten bildlichen Belege des Blashorns im nahöstlichen Gebiet reichen bis in das 2. Jt. v. Chr. zurück (Parrot 1961, Abb. 389 [Mari, 18. Jh. v. Chr.]; ANEP, Nr. 201 [Karkemisch, 9.-8. Jh. v. Chr.]), sind also viel älter als die ersten schriftlichen Erwähnungen im AT (Ex 19,13, 16 und 19).

Vom Tage seines Erscheinens an ist das Schofar-Horn in der jüdischen Tradition mit symbolischen Konnotationen befrachtet. Edith Gerson-Kiwi verbindet den Schofar-Kult mit der Geburtsstunde des Monotheismus, und als *pars pro toto* wird dieses Gerät zum "klingenden Sinnbild ..., welches das Menschenopfer auslöst und den Bund des einen Gottes mit Abraham besiegelt" (Gerson-Kiwi 1980, 43; vgl. Gen 22,13). Die zwei bis drei Töne, die das Horn hervorbringen kann, haben einen alarmierend-tremolierenden Posaunenklang, der immer als *qol*, wörtlich "Laut, Stimme", *t<sup>e</sup>qi'ah* "Schofar- oder Trompetenblasen", *t<sup>e</sup>ru'ah* "Jubel", *ru'a* "Lärmen" oder *jabbavah* bzw. *jabbava* ' "Schluchzen, Stöhnen" bezeichnet wurde, was auch die magische, symbolische und eschatologische Natur des Schofar-Klanges unterstreicht.

Im AT wird *šofar* sowohl im kultischen als auch weltlichen Kontext erwähnt: als Hinweis auf transzendente Kräfte und Mittel, sie in Bewegung zu setzen (Ex 19,13; Ps 47,6), am Versöhnungstag (Lev 25,9), Neu-

mondfest (Ps 81,3) und am Tag der Busse (Joel 2,1), bei der Beförderung der Bundeslade (2 Sam 6,15), im Krieg (Ri 3,27, 6,34; Jos 6,4-20; 2 Sam 2,28), bei der Siegesfeier (1 Sam 13,3) und beim Hofputsch (2 Sam 15,10). Hans Seidel glaubt, dass die Funktionen des *šofar* laut AT in zwei Entwicklungslinien verfolgt werden können: die erste, als Kriegsinstrument, brach mit der Exilzeit ab; die zweite, als Kultinstrument, reicht bis in die Gegenwart (Seidel 1956/57, 590).

Erst seit der römischen Zeit beziehen sich die schriftlichen Quellen (M Rosch Haschanah 3 und 4; TB Schabbat 35b, 117 und 131; TB Rosch Haschanah 9, 26, 27 und 29; Qumranrollen, hauptsächlich in der Kriegsrolle 1 QM, s. VII:15, XVI:8 und 13) auf die Ergologie und Klangnatur des Instruments. Der *šofar* – das Horn eines Ziegenbocks, oder später eines Widders (nie aber einer Kuh, M Rosch Haschanah 3,2; Kolari 1947, 23; Goodenough IV, 167) – sollte laut Vorschrift der Mischna (M Rosch Haschanah 3,3-4) in zwei Formen hergestellt werden: dasjenige, das zum Neuen Jahr geblasen wurde, sollte gerade sein, hergestellt aus dem Horn eines wilden Ziegenbocks, und sein Mundstück (*pijah*) mit Gold überzogen; für den Fasttag sollte ein gebogenes Widderhorn gebraucht werden, dessen Mundstück mit Silber überzogen war. Dabei ist nicht ganz klar, ob mit dem Wort *pijah* ein beigefügtes Mundstück gemeint ist, oder bloss das dünne Ende des Horns, das zum Blasen dient. Jedenfalls ist ein aufgesetztes Mundstück auf manchen Darstellungen schon vom 3.-4. Jh. an klar zu sehen (s. Abb. V/8-1b-c). Aus derselben Zeit etwa, möglicherweise sogar einige Jahrzehnte früher (Anfang des 3. Jh.) stammt ein seltener ikonographischer Beleg einer anderen technischen Lösung des Problems: das schmale Ansatzteil des Horns wird hier in eine becherartige Form (*kos*, hebr. "Becher") verwandelt und dient als aus dem Horn selbst gefertigtes Mundstück (s. Abb. V/8-7 u. 11); man könnte dieses Instrument ein *idioembouchure*-Horn nennen. Bis jetzt galt diese Technik als eine moderne Erfindung (Sendrey 1969b, 344).

Die ältesten bildlichen Belege des Schofar sind nicht vor dem 3. Jh. zu finden. Sie erscheinen in der spätkaiserlichen römischen Zeit, als das Judentum sich unter dem doppeltem Einfluss der Hellenisation und des jungen Christentums befand, andererseits aber die Grunddogmen des jüdischen Glaubens wie auch die daran gebundene Lebensweise so festen Fuss gefasst hatten, dass ein Gleichgewicht verschiedener Kräfte in bestimmten Lebensbereichen, besonders in der – sowohl sakralen als auch weltlichen – Kunst, bestand (Liebermann 1942, 101-43; Roth 1955; Urbach 1959; Goodenough XII, 197-8; Avigad 1976, 275-87; Neusner 1981, um nur einige der wichtigsten Veröffentlichungen zum Problem der Kultur- und Kunstprozesse des hellenistisch-römischen Palästina zu nennen). Die

Schofar-Darstellungen erscheinen nicht als Abbildung eines Klanggerätes *per se*, nicht im Kontext liturgischer oder weltlicher Tätigkeit, sondern ausschliesslich als Symbolbild zusammen mit anderen Kultgeräten – *m<sup>e</sup>norah* "(siebenarmiger) Leuchter", *maḥtah* "Altar-/Weihrauchschaukel", *lulav* "Palmzweig, Fest Strauss" und *ʾətrog* "Zitrusfrucht", die "all together had a combined impact, which was important in itself" (Goodenough IV, 169) und somit das Judentum im allgemeinen symbolisierten. Die Kultgeräte sind im Symbolbild um die *m<sup>e</sup>norah* als dominierendes Kultsymbol angeordnet, wobei – und das ist für uns von besonderer Bedeutung – nur der *šofar* als unverzichtbarer Bestandteil der Gruppe erscheint. Von den drei anderen Kultgegenständen sind *maḥtah* und *lulav* am häufigsten vorhanden (etwa bei der Hälfte der Belege); der *ʾətrog* erscheint selten (etwa in 17% von allen Funden). Diese primäre Rolle des *šofar* in der Symbolgruppe ist ein klarer Beweis für den hohen liturgischen Status dieses Klanggeräts und seine tiefe Verwurzelung in der Tradition des jüdischen Kults. Obwohl die *m<sup>e</sup>norah* schon einige Zeit vor der christlichen Ära als Symbol des Judentums erscheint, sind vor dem Ende des 2. bis Anfang des 3. Jh. keine ikonographischen Belege einer Symbolgruppe nachweisbar, so wie auch kein Beweis für das Erscheinen des *šofar* vor dem anderer Bestandteile der Gruppe besteht.

Die Symbolgruppe mit dem Schofar erscheint im römischen und frühbyzantinischen Palästina auf zahlreichen Artefakten, die man in zwei typologische Gruppen unterteilen kann, von denen jede ihre spezifische gesellschaftlich-künstlerische Bedeutung hat:

1. architektonische Elemente aus öffentlichen Gebäuden, hauptsächlich Synagogen (Mosaikfussböden, Kapitelle, Piedestale, Steinreliefs), und Grabsteine; hier dient die Symbolgruppe als Ausdruck einer gesellschaftlichen ideologisch-nationalen Identifizierung, und

2. Kleingegenstände, unter denen das grosse Öllämpchen-Corpus von besonderer Bedeutung ist, und wo das Symbolbild als deutliches Zeichen persönlicher Selbstbestimmung im privaten Kontext auftritt.

Zu den ältesten Artefakten der ersten Gruppe gehören das Fussbodenpaneel aus Ḥamat Tiberias und zwei Grabsteine aus Bet-Shearim aus dem frühen 3. Jh. Das Mosaik der Ḥamat Tiberias-Synagoge (Abb. V/8-1a-c, *in situ*, 270x180 cm., letzte Jahre des 3. bis Anfang des 4. Jh., Dothan M. 1983, 52; THL, 199; Hachlili 1989, 93) mit den grossartigen Darstellungen der vollständigen Symbolgruppe (*m<sup>e</sup>norah*, *maḥtah*, *lulav*, *ʾətrog* und *šofar*) ist wahrscheinlich ein Prototyp der altisraelitischen Synagogenmosaiken: zwei identische Symbolgruppen, symmetrisch zu beiden Seiten einer Tempelfassade aufgestellt, wie auf den Susiya- (Ovadia 1987, Nr. 170) und Bet-Schean-Mosaiken (s. Fragment, Abb. V/8-2, 286x428 cm,

5.-6. Jh., IMJ 63.932). Das Ḥamat Tiberias-Mosaik stammt aus der späten Kaiserzeit, d. h. aus der gleichen Zeit wie die Meisterwerke lokaler Mosaikkunst (z. B. die Sepphoris-Mosaiken, s. **Abb. V/5-4a-g**, auch **Abb. V/8-3a-b**), die sich alle in einem der reichsten Gebiete des römischen Palästina befinden, einem Gebiet, das sich vom Golan entlang dem Kinneret bis nach Bet-Schean erstreckt, in welchem zu dieser Zeit (Mitte des 3. bis Mitte des 4. Jh.) die Sitzungen des Sanhedrin stattfanden, und in dem, wie schon erwähnt, das jüdische Geistesleben und die Künste blühten. Diese prunkvollen "kaiserlichen" Mosaik-Fussböden erscheinen hier seit den frühesten Belegen der Symbolgruppe, bis in das 6. Jh. (Bet-Alpha), als eine freiere Interpretation des Topos herrschte (vgl. **Abb. V/8-1** u. **4**). Obwohl die Symmetrie in allen Artefakten dominiert, weist jeder Mosaikteppich individuelle Züge auf, die weit über den formellen Kanon hinausreichen. Dieses wird auch durch die Komposition der Symbolgruppe bestätigt: auf jedem Mosaik ist eine andere Zusammensetzung und Darstellung zu sehen.

Diese Artefakte, besonders diejenigen von Ḥamat Tiberias und Bet-Schean, bieten uns die informationsreichsten Darstellungen des *šofar* zur Zeit der Mischna, die wir besitzen. Die grossen, prunkvollen, elegant gebogenen Hörner aus Bet-Schean zeigen klar zwei unterschiedliche Formen: die linken Hörner sind reicher geschmückt und stellen den Neujahrs-Schofar mit vier Goldringen dar; die rechten sind mit Silberringen geschmückte Fasttagshörner – ein Ring am breiten Ende des Instrumentes auf dem Ḥamat Tiberias-Mosaik, und vier auf dem Bet-Schean-Horn, in einiger Entfernung vom breiten Rand desselben. In bestimmter Hinsicht also folgt die Ikonographie dem Talmud-Text (vgl. TB Rosch Haschanah 27a-b). Besonders auffällig ist auf beiden Mosaiken die unterschiedliche Darstellung des Embouchure-Teils der Instrumente: beim Ḥamat Tiberias-Neujahrs-horn (s. **Abb. V/8-1b**) sieht man sehr klar das aufgesetzte, oder richtiger, eingesteckte Mundstück mit der Embouchure, die etwa dreimal breiter ist als das Blasende des Horns. Auf dem rechten Horn ist das Mundstück nicht zu sehen (s. **Abb. V/8-1c**). Das Bet-Schean-Neujahrshorn scheint mit einer Goldverzierung (gelber Stein) dargestellt zu sein, wie in M Rosch Haschanah 3,3-5 vorgeschrieben. Die Verzierungsringe des Fasttagshorns waren anscheinend aus Silber (weisser Stein). Das verhältnismässig kleine Panel in der neulich entdeckten Sepphoris-Synagoge (**Abb. V/8-3**, frühes 5. Jh., Weiss/Netzer 1896), das ein Teil eines grossen multi-thematischen Kunstwerkes (280x450 cm) ist, stellt ebenfalls die zwei symmetrischen Symbolgruppen dar, und die Unterschiede der Schofar-Hörner kommen klar zum Vorschein. In späterer Zeit (6. Jh.) wird der Darstellungskanon lockerer, und der Topos Tempelfassade/Schrein mit zwei symmetrisch

angeordneten Symbolgruppen erfährt eine freiere phantasievollere Interpretation. So z. B. im Mosaik der Bet-Alpha-Synagoge (**Abb. V/8-4, *in situ***, 350x190 cm, 6. Jh., Sukenik 1932), in der Tiere, Vögel und Bäume dazukommen und die Attribute der Symbolgruppe frei über das Mosaik-Paneel verstreut sind.

Nicht immer aber folgt die Ikonographie den Vorschriften der Mischna und des Talmud, nicht einmal dort, wo diese am meisten beachtet werden sollten – in der Synagoge: das erwähnte gerade (gestreckte) Horn, das man laut der Mischna (M Rosch Haschanah 3,3-4) zum Neuen Jahr blasen muss, ist auf keinem Synagogenmosaik nachzuweisen. Auf dem Hamat Tiberias-Mosaik ist klar die Gold- und Silberornamentation der zwei Hörner, aber nicht der Mundstücke, zu erkennen. Hier wurde anscheinend einer späteren Vorschrift Rechnung getragen, die das Beziehen mit Gold "der Stelle, wo der Mund angelegt wird," verbietet (TB Rosch Haschanah 27a-b). Bemerkenswert ist der Widerspruch, der hier zwischen TB Rosch Haschanah 27b und der früher erwähnten M Rosch Haschanah 3,3-4 besteht, die ausdrücklich die Vergoldung des Mundstücks des Neujahr-Schofars und die Versilberung dieses Teiles bei dem alltäglich gebrauchten Instrument vorschreiben. Hier könnten wir es mit einer unterschiedlichen Interpretation des Wortes *pijah* (Mundstück) zu tun haben: wo also ein *idio-embouchure*-Horn gemeint ist, d. h. ein Teil des Hornes selber vergoldet/versilbert wird, soll dieses wegen der Gefahr der Änderung der Klangqualität verboten sein; im Fall des separaten Mundstücks aber ist die Vergoldung erlaubt, da die Gefahr der Klangveränderung kleiner ist. Dass dieses von grosser Bedeutung war, und dass der Talmud diese Änderung der Tonqualität des Schofar als grosse Gefahr betrachtet (also eine akustische Kategorie in Betracht zieht), sehen wir im nächsten Satz desselben Textes bestätigt: "Vergoldet (der Schofar – J.B.) von innen – untauglich, von aussen – wenn der Klang sich verändert von demjenigen, der war – untauglich, wenn er sich nicht ändert – tauglich" (TB Rosch Haschanah 27b). Das Ritual verlangt einen natürlichen Ton des Instrumentes, "ob der Klang dünn, dick oder trocken ist, der Klang ist tauglich, denn alle Töne des *šofar* sind tauglich" (TB Rosch Haschanah 27b). Das Schofarblasen konnte auch ein musikästhetisches Ereignis sein und war als solches akzeptiert: "wer ein Lied (Hebr. *šir*) bläst, hat seine religiöse Pflicht erfüllt" (ebd., 28a). Die auf den "kaiserlichen" Mosaiken dargestellten Schofar-Hörner gehören zu den ausgewählten Prachtexemplaren, auf denen man aller Wahrscheinlichkeit nach eine Melodie (*šir*) blasen konnte.

Die weiteren Mosaiken mit Darstellungen der Symbolgruppe stammen alle aus einer späteren Zeit (5.-6. Jh); sie sind im ganzen Land verstreut und sind entweder Fragmente grösserer Kunstwerke (**Abb. V/8-5, Ma'oz**

Chajim, *in situ*, 5. Jh., IAA 57-869, 80x60 cm, Ovadia 1987, Nr. 178 u. **Abb. V/5-6**, Ma'on Nirim, *in situ*, 180x90 cm, 6. [?] Jh., Ovadia 1987, Nr. 176) oder kleine Symbolzeichen auf Ornamentteppichen (**Abb. V/8-7**, Jericho, *in situ*, D. etwa 80 cm, 6.-7. Jh., Ovadia 1987, Nr. 108). Diese erscheinen auch ausserhalb der Synagoge, z. B. im rituellen Bad (**Abb. V/8-8**, Hulda, *in situ*, 6. [?] Jh., 50x92 cm, Ovadia 1987, Nr. 104). Nur selten ist die nördliche Tradition der "kaiserlichen" Mosaikfussböden erhalten und auch dann nur teilweise: in der benachbarten Isfiya-Synagoge sind zwei symmetrisch aufgestellte Symbolbilder zu sehen, die aber geteilt auf dem Rand des Ornament-Teppichs erscheinen (**Abb. V/8-9**, Isfiya, *in situ*, 5.-6. Jh., 300x100 cm, Ovadia 1987, Nr. 103). Diese letztgenannten Darstellungen zeigen den Schofar verhältnismässig breit und wenig gebogen; es dürfte sich um Schafshörner handeln. Einzig das Jericho-Instrument (**Abb. V/8-7**) zeigt mit seinem *idio-embouchure*-Blasende eine klare Abweichung.

Auf den Steingravierungen bzw. -ritzereien und den gemeisselten Steinreliefs ist die Symbolgruppe allein, oft in einer sehr abstrakten Form, dargestellt; so z. B. auf zwei Bet-Schean-Marmorplatten, die wahrscheinlich als Grabsteine/Sarkophage gebraucht wurden (**Abb. V/8-10 u. 11**, Bet-Schearim, HUIA, bzw. o. N. u. Nr. 3412, 66x88,5 cm u. 18x37 cm., Schwabe/Lifschiz 1974). Das Symbolbild ist hier in seinem vollen Bestand sehr künstlerisch, allerdings schematisiert ausgeführt. Von besonderem Interesse ist die Schofar-Form auf dem Grabsteinrelief der "edlen Karteria"; sie zeigt das älteste (Anfang des 3. Jh.) Instrument mit *idio-embouchure*-Horn.

Die Datierung der Darstellung der Symbolgruppe, die bisher als die älteste galt, nämlich die auf einem Synagogen-Kapitell aus Kafarnaum (**Abb. V/8-12, in situ**), ist umstritten (ab Ende des 2. Jh. v. Chr. bis zum 6. Jh., höchstwahrscheinlich aber aus dem 5. Jh., Corbo 1975, 118; North 1977; Shanks 1979, 66; Loffreda 1984, 103-114; Chen 1986; Bloedhorn 1989) und scheint mit seiner ungewöhnlichen, man könnte sogar sagen versteckten, Platzierung ein Zeichen latenten Widerstandes zu sein.

Eine Ausnahme in dieser Gruppe ist ein Bleisarkophag (**Abb. V/8-13**, Sidon/Bet-Schearim, IAA 64-40, 22,5x19,5 cm, Avigad 1976, 173-4) – der einzige unter ähnlichen Sarkophagen, der die jüdische Symbolgruppe trägt. Diese Sarkophage wurden in Sidon als Halbfabrikate hergestellt und nachträglich gemäss den Wünschen der Besteller verziert (Avigad 1976, 177). Auf unserem Sarkophag sind mehrere Symbolbilder eingeprägt, die alle sehr künstlerisch komponiert und sorgfältig ausgeführt sind. Nachman Avigad datiert die Sarkophage in die erste Hälfte des 4. Jh. (ebd.).



Weitere Darstellungen der Symbolgruppe mit Schofar befinden sich auf Postamenten (**Abb. V/8-14**, Aschkelon, IAA 58-285, 3.-4. Jh., Avi-Yonah 1960, 61), auf Kapitellen (**Abb. V/8-15**, 'En Nachschut, IAA 87-6806, 6. [?] Jh., Levine 1981), auf Synagogen-Schirmwänden (**Abb. V/8-16 u. 17**, Aschkelon, Deutsches Evangelisches Institut, Jerusalem, 6.-7. Jh., bzw. 19x47 cm, u. 19x51 cm, THL, Nr. 131 und Goodenough I, Nr. 575-6), auf primitiv geschnittenen Grabsteinen (z. B. **Abb. V/8-18**, Jericho, Rockefeller Museum R837, 32x55 cm, 6.-7. Jh.), und auf Steinreliefs (z. B. **Abb. V/8-19**, Yahudiyeh, IAA 87-6827, 6. [?] Jh., 45x63 cm). Der grösste Teil dieser Funde stammt aus dem 5. bis 7. Jh., und viele sind unbekannter Herkunft. Die meisten zeigen drei Symbole – *m<sup>e</sup>norah*, *šofar* und abwechselnd *maḥtah* oder *lulav*; vollständige Symbolgruppen sind in dieser späteren Zeit selten. Auffallend ist die grosse Zahl der stark, fast in einem rechten Winkel gebogenen Hörner, die nach dem 4. Jh. erscheinen (s. z. B. **Abb. V/8-18**, auch Steinreliefs aus Eschtemoa, EJ, 12:569, Fig. 2g, und Gadara, Louvre AO 5042); einige zeigen seltene Schofar-Formen mit wahrscheinlich aufgesetzten Mundstücken (**Abb. V/8-16 u. 17**). Die meisten Darstellungen sind aber so schematisch oder verwischt, dass eine detaillierte Beschreibung des Instrumentes nicht mehr möglich ist.

In der zweiten Artefakten-Gruppe sind in erster Linie die zahlreichen im ganzen Land gefundenen Terrakotta-Öllämpchen zu betrachten. Diese Funde kann man in drei Untergruppierungen einteilen:

a. Das Öllämpchen-Fragment (**Abb. V/8-20**, Bet-Natif, IAA 38.450, L. 6,2 cm, 3. Jh., Baramki 1936, Pl.X:24) aus der bekannten Bet-Natif-Werkstatt repräsentiert den Bet-Natif-Typ jüdischer Öllämpchen (s. auch **Abb. V/8-21**, SBF 2277, Reifenberg 1950, Fig. 2) mit kleinem glattem Schofar, wahrscheinlich ein Ziegenbockhorn; die Komposition der Symbolgruppe (konsequent nur drei Symbole – *m<sup>e</sup>norah*, *maḥtah* und *šofar*), wie auch der allgemeine künstlerische Stil (meisterhafte Filigranarbeit, detaillierte punktierte Zeichnung, prächtige *m<sup>e</sup>norah* mit grossen Füßen, symmetrisch platzierte *šofar* und *maḥtah*) ermöglichen die Datierung anderer Lämpchen unbekannter Herkunft in diese Zeit (z. B. Sussmann 1982, 11; Reifenberg 1936, Abb. 9). Der Bet-Natif Lämpchen-Typ ist stilistisch von den älteren palmyrenischen und den Lämpchen aus dem Norden AIPs (Gerasa, 1.-2. Jh.) beeinflusst und laut Varda Sussmann an den Anfang des 3. Jh. zu datieren (1978, 246; 1983, 85). Somit ist auch hier das Erscheinen der Symbolgruppe mit dem *šofar* als akzeptiertem Zeichen mit klarer Semantik, in vollkommen abgeschlossener künstlerischer Form, für das frühe 3. Jh. bestätigt, ähnlich wie in der ersten Gruppe von Artefakten.

b. Eine Reihe jüdischer Öllämpchen unterscheidet sich vom Bet-Natif-Typ in folgendem: a) das Bild nimmt, wie bei römischen Lämpchen, den

ganzen Zentralteil ein (die Öffnung in der Mitte ist nicht vorhanden), und b) die Ikonographie ist erst richtig zu lesen, wenn das Lämpchen mit der Schnauze nach unten gerichtet ist; beides kann als typologisches Merkmal der Gruppe betrachtet werden. Obwohl dieser Öllämpchen-Typ in AIP häufig gefunden wurde und es für diese Gruppe keine typologische Forschung gibt, besteht die Meinung, dass diese Lämpchen im Ausland hergestellt wurden (Gespräch mit Dr. Varda Sussmann, 9. April 1994). Auf diesen Lämpchen ist neben dem *šofar* nicht die *maḥtah*, sondern der *lulav* als zweites Begleitsymbol der *m<sup>e</sup>norah* dargestellt. Diese neue Zusammensetzung der Symbolgruppe scheint ein weiteres typologisches Zeichen dieser Lämpchen zu sein und indiziert eine Entwicklung im Symbolsystem der jüdischen Gemeinde, die für das 4. Jh. symptomatisch zu sein scheint. Das dargestellte Instrument ist hier das gefurchte (geriffelte?) Schafshorn. Diese Öllämpchen-Gruppe wird durch die zwei Qasarwit-Lämpchen aus dem 4. Jh. repräsentiert (**Abb. V/8-22**, Ben Gurion Universität, EE Nr. 1460, Oren/Netzer 1978, 107); einige andere Lämpchen unbekannter Herkunft, die ähnliche Merkmale aufweisen, können ebenfalls diesem Typ zugerechnet werden (z. B. ein Lämpchen aus dem Jewish Museum, New York, Goodenough I, 160, Fig. 346, und im Neuen Haifa Museum, MAW, Nr. 527).

c. Die samaritanischen Öllämpchen (s. **Abb. V/6-2, 3, 5, 6, 7 u. 8**) bilden eine separate Gruppe mit ausgesprochen idiosynkretistischem Charakter, obwohl sie ganz klar eine Fortsetzung des Bet-Natif-Typs darstellen (zentrierte Öffnung, Ausrichtung der Ikonographie). Sie wurden in Kap. V/6 diskutiert, und wir wollen hier nur noch einmal auf die Zusammensetzung der Symbolgruppe – *m<sup>e</sup>norah*, zwei *šofar*-Hörner, oder *m<sup>e</sup>norah*, *šofar*, *maḥtah*) – als zusätzliches typologisches Zeichen hinweisen. Die zweifache Darstellung des *šofar* (s. **Abb. V/6-2**) auf einigen Lämpchen ist, wie gesagt, von grösster Bedeutung, wobei die Semantik der verstreuten Komposition anderer Lämpchen (s. **Abb. V/6- 5, 6 u. 8**) einstweilen ungeklärt bleiben muss.

Eine Gruppe von Kleinfunden – Ringe, Amulette, Stempel, Anhänger – bietet hinsichtlich des Schofar keine bedeutende Information; wegen ihrer ungeklärten Herkunft ist ausserdem ihr Forschungswert gering. Alle Funde stammen aus Privatsammlungen und werden approximativ in die frühbyzantinische Zeit datiert. Sie sind aber gewiss, wie z. B. der Anhänger/das Amulett von **Abb. V/8-23** (Herkunft unbekannt, 3,5 cm, Reifenberg Privatsammlung, Leihgabe an das IMJ), als Zeichen nationaler Selbstidentifikation von sozial-funktionellem Interesse. Besonders bedeutungsvoll in dieser Hinsicht sind die sogenannten Brotsiegel (z. B. **Abb. V/8-24**, 4x5,5 cm, Herkunft unbekannt, 4.-6. Jh., IMJ 87.56.526, Reifenberg 1939, Pl. 33:3; s.

auch Meyers/Meyers 1975, Pl. 15D; Goodenough, II, 218, Fig. 1017), die mit mindestens vier identischen Exemplaren belegt sind. Ein Einzelfall ist das geschnittene Elfenbein-Täfelchen aus Bet-Schean mit grossem stark gebogenem und gewundenem Schofar und einer Menorah mit ungewöhnlich runder Basis (**Abb. V/8-25**, L. 12,5 cm, 4.-6. Jh., IAA 40. 1523; Rockefeller Museum U-1626, Rosenthal 1976, Pl. 22).

Die Übersicht über die Artefakte mit der Schofar-Symbolgruppe zeigt, dass es sich hier nicht um einen einseitigen Symbolismus – etwa eine auf dem Isaak-Opfer gründende Sühne- und Unsterblichkeitsidee (Goodenough IV, 193-4, XII, 92-93), einen Messianismus (Roth 1955) oder gar um eine "dekorative Konvention" (Bayer 1964/65, 18) – handelt, sondern um ein holistisches national-ethnisch-religiöses Identifikations-Symbol, das ungefähr zur selben Zeit in verschiedenen national- und kultgebundenen Kunstformen erscheint und von seinem ersten Erscheinen an in seiner vollkommensten künstlerischen Form zum Ausdruck kommt. Die frühen Belege der Symbolgruppe auf den Bet-Natif-Lämpchen, dem Hamat Tiberias-Mosaik und den Bet-Shearim-Steingravierungen, die möglicherweise unter einem gewissen ausländischen Kunsteinfluss standen, erschienen gleichzeitig mit den höchsten Errungenschaften der römisch-frühbyzantinischen Kunst. Man kann weiterhin behaupten, dass die künstlerische Form der Symbolgruppe bald nach ihrem Auftauchen Schritt für Schritt degenerierte, wobei das Symbol eine zunehmend schematisch-abstrakte Form annahm, und dass der Realismus der Darstellungen abnahm.

Über den Charakter des Schofar-Signals wird in den älteren Quellen nichts genaueres gesagt. In der Mischna ist die Rede nur von "langem", "kurzem", "ruhigem" und "geschmettertem" Ton (M Rosch Haschanah 3,3-4; M Sukkah 4,5). Die Qumran-Kriegsrolle spricht von "einstimmigem, grossem Kriegslärm" (1 QM VIII:10). Die Rabbinischen Schriften sind sich nicht einig über den Charakter der Signale; erst im 4. Jh. hatte Rabbi Abajje aus Caesarea die Termini *t<sup>e</sup>qi'ah* (langer Ton), *t<sup>e</sup>ru'ah* (schmetternd-tremolierender Ton) und *š<sup>e</sup>varim* (gebrochene Töne) festgelegt (TB Rosch Haschanah 33b; 34a-b). Eine gewisse Vorstellung über die Schofar-Signale der römischen Zeit können vielleicht die ersten graphischen Darstellungen im Siddur des Sa'adija Haga'on (10. Jh.) und im Codex Adler (13. Jh.) geben (**Abb. V/8-26a** u. **26b**, bzw. Sa'adija Haga'on, Siddur, Oxford University Library, Codex Hunt 448, fol. 149r, und Jewish Theological Seminary, New York, Codex Adler, Nr. 932, fol. 21b). Die Zeichen in den Manuskripten sind folgendermassen zu deuten: Ein langer senkrechter Strich: *t<sup>e</sup>qi'ah*; eine gewellte senkrechte Linie: *t<sup>e</sup>ru'ah*; drei kurze senkrechte oder waagrechte Striche: *š<sup>e</sup>varim*. In der modernen Schofarpraxis werden für alle drei Formen die drei möglichen Naturtöne des Instru-

mentes geblasen: Oktave, Quinte oder Quarte, also zweite-vierte, zweite-dritte oder dritte-vierte Teiltöne (harmonische Töne) vom Grundton des jeweiligen Horns, der von der Länge des Instrumentes abhängig ist. Der Talmud gibt folgenden Hinweis bezüglich der Länge der drei Signale: "Die Ordnung des Blasens ist drei Mal drei drei" (M Rosch Haschanah 4,9), und weiter wird erklärt, dass die Länge der *t<sup>e</sup>qi 'ah* wie drei *t<sup>e</sup>ru 'ot* (pl. von *t<sup>e</sup>ru 'ah*) und die Länge der *t<sup>e</sup>ru 'ah* wie drei *š<sup>e</sup>varim* ist (TB Rosch Haschanah 33b u. 34a-b). In moderner Notenschrift, die von Gemeinde zu Gemeinde variiert, ist nur die Grundfolge der Signale erhalten: ein langer Ton, drei kurze Quinten- oder Quarten-Sprünge, mehrmals wiederholte kurze *staccato*-Töne und nochmals der erste lange Ton.

Für das Blasen des Hornes war in römischer Zeit anscheinend ein bestimmter Ort an der Tempelwand oder in deren Nähe vorgesehen. Diese Annahme wird durch einen bei der Tempelwand gefundenen Stein mit der Inschrift *l<sup>e</sup>bet har<sup>e</sup>qi 'ah* (zum Haus des Blasens) bestätigt (**Abb. V/8-27**; IAA 78-1415; THL, Nr. 104; 31x84x26 cm; s. auch FJK, IV, 9,12).

## **Anhang**

**Tafel 1:** Typologische Tabelle der musikrelevanten archäologischen Funde in Altisrael/Palästina

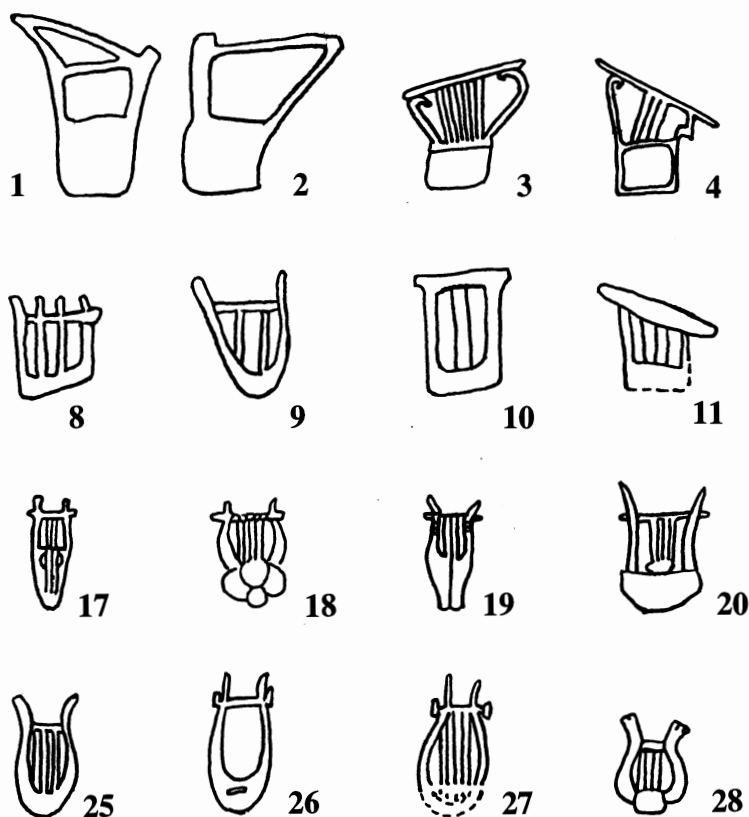
Periode	Steinzeit vor 3200 v. Chr.				Bronzezeit 3200-1200 v. Chr.				Eisenzeit 1200-586 v. Chr.			
Artefakt	MI	3D	2D	ST	MI	3D	2D	ST	MI	3D	2D	ST
<b>Idioph</b>												
B					18(4)			18(4)	3	1		4
Gab									10			10
Gl												
Gst					2			2				
Lith					1			1				
Rg	2			2	1			1				
Schr									1			1
S					1		(1)	1(1)		(1)		(1)
T					26(10)			26(10)	52(12)	1		53(12)
<b>ST</b>	2			2	49(14)		(1)	49(15)	66(12)	2(1)		68(13)
<b>Membr</b>												
Ft					(1)			(1)				
Rt							1	1		14(1)	28(14)	42(15)
St						1		1				
<b>ST</b>				0	(1)	1	1	2(1)		14(1)	28(14)	42(15)
<b>Chord</b>												
H							1	1				
L							3	3		2	9(2)	11(2)
La						2	1	3				
<b>ST</b>				0		2	5	7		2	9(2)	11(2)
<b>Aeroph</b>												
Dr							1	1		9	1(1)	10(1)
Er												
Kpf					1(1)			1(1)	8			8
O												
Ppf												
Qfl												
Sch												
Schtr												
Schw	5(2)			5(2)					3			3
Tr												
<b>ST</b>	5(2)			5(2)	1(1)		1	2(1)	11	9	1(1)	21(1)
<b>Total</b>	7(2)			7(2)	50(16)	3	7(1)	60(17)	77(12)	27(2)	38(17)	142(31)

*Erläuterungen:* Inbegriffen sind Funde, die aus dem heutigen Israel und aus Jordanien stammen. Ziffern in Klammern bezeichnen Funde ungewisser Provenienz, Chronologie oder Instrumentengruppe. Münzen und Tesserae sind laut Prägung gezählt, Becken paarweise. Bei den Rasselgehängen wurden nur die in situ Gefundenen aufgenommen.

*Abkürzungen:* MI = Musikinstrument; 3D = dreidimensional (z. B. Figuren); 2D = zweidimensional (z. B. Mosaik); ST = Subtotal; Idioph = Idiophone; B = Becken; Gab = Gabelbecken; Gl = Glöckchen; Gst = Gegen-

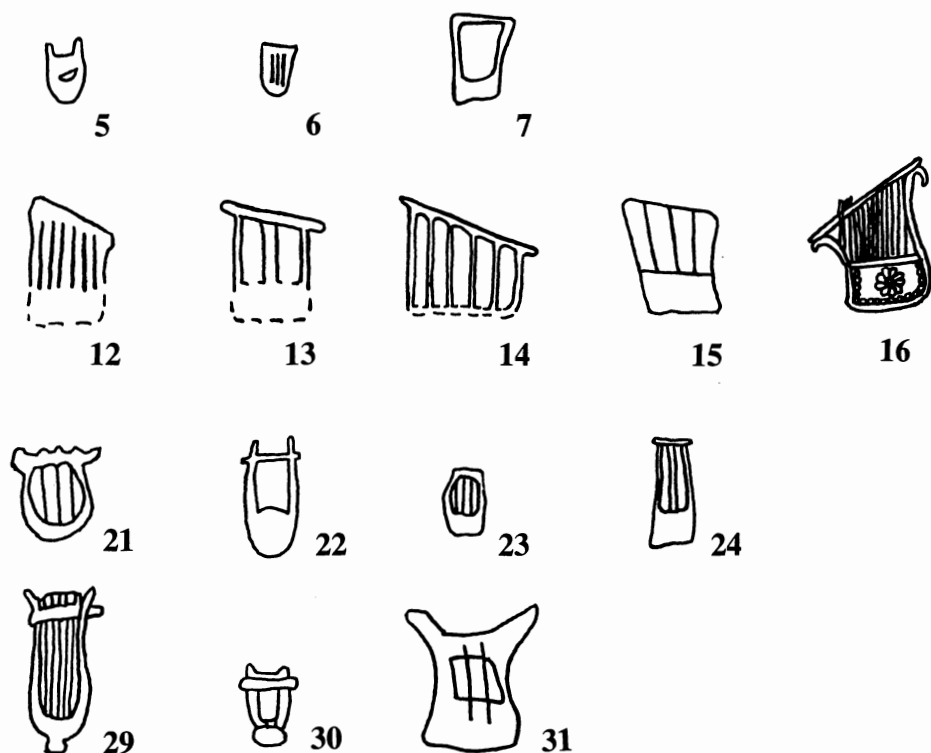
Babylonisch-persische Zeit 586-332 v. Chr.				Hellenistisch-römische Zeit 332 v. Chr. – 324 n. Chr.				
MI	3D	2D	ST	MI	3D	2D	ST	Total
				25(3)		1(3)	26(6)	48(10)
				65		7	7	7
						1	66	76
								2
								1
						(2)	(2)	3(2)
								1
	1		1	1(1)	1		2(1)	4(3)
								79(22)
	1		1	91(4)	1	9(5)	101(9)	221(37)
								(1)
		2	2			2	2	47(15)
								1
		2	2			2	2	48(16)
					1(1)	2	3(1)	4(1)
		(1)	(1)	(3)		12(7)	12(10)	26(13)
					1(1)		1(1)	4(1)
		(1)	(1)	(3)	2(2)	14(7)	16(12)	34(15)
		1	1		1	13(2)	14(2)	26(3)
				3(4)	1(1)	3(1)	7(6)	7(6)
			1	(2)			(2)	10(3)
						5	5	5
					2	6(7)	8(7)	8(7)
						3	3	3
						16(12)	16(12)	16(12)
(1)			(1)	5(3)		1	6(3)	9(4)
								5(2)
						2	2	2
1(1)		1	2(1)	8(9)	4(1)	49(22)	61(32)	91(37)
1(1)	1	3(1)	5(2)	99(16)	7(3)	74(34)	180(53)	394(105)

schlagstäbe; Lith = Lithophone; Rg = Rasselgehänge; Schr = Schrafer; S = Sistrum; T = Tonrassel; Membr = Membranophone; Ft = Faßtrommel; Rt = Rahmentrommel; St = Sanduhrtrommel; Chord = Chordophone; H = Harfen; L = Leiern; La = Lauten; Aeroph = Aerophone; Dr = Doppelrohrinstrumente; Er = Einzelrohrinstrumente; Kpf = Knochenpfeifen; O = Orgeln; Ppf = Panpfeifen; Qpf = Querflöten; Sch = Schofare; Schtr = Schneckentrompeten; Schw = Schwirrhölzer; Tr = Trompeten bzw. Metalltuben

**Tafel 2:** Leierkonturen von archäologischen Funden in Altisrael/Palästina*Erläuterungen zu Tafel 2:*

**1 u. 2** Felszeichnungen, 1. Hälfte des 2. Jt., Negev – **3** Elfenbeinzeichnung, 13./12. Jh. v. Chr., Megiddo – **4** Tonkrug, 11. Jh. v. Chr., Megiddo – **5** Terrakotta-Gestell, 10. Jh. v. Chr., Aschdod – **6** Terrakotta-Figur, 8. Jh. v. Chr., Aschdod – **7** Zeichnung auf einem Tonnass, 8. Jh. v. Chr., Kuntillet 'Ağrud – **8** Stempel, 10. Jh. v. Chr., Tel Batasch – **9** Stempel, 10.-8. Jh. v. Chr., Aschdod – **10** Stempel, 10.-8. Jh. v. Chr., UP – **11** Stempel, 10.-8. Jh. v. Chr., Nebo – **12** Stempel, 10.-8. Jh. v. Chr., UP – **13** Stempel, 9.-7. Jh. v.





Chr., Tel Keisan – **14** Stempel, 9.-7. Jh. v. Chr., UP – **15** Stempel, 9.-7. Jh. v. Chr., UP – **16** Stempel, zweifelhafte Authentizität, UP – **17 u. 18** Münzen, 125-110 v. Chr., Akko – **19 u. 20** Bar-Kochba-Münzen, 2. Jh. n. Chr. – **21** Tesserae, 2.-3. Jh. v. Chr., Caesarea – **22 u. 23** Terrakottafigur, 2.-1. Jh. v. Chr., Petra – **24** Steinritzzeichnung, 1. Jh. v. Chr., Jordanien – **25 u. 26** Gemmen, 1. Jh. n. Chr., Gadara – **27** Gemme, 2.-3. Jh. n. Chr., UP – **28** Gemme, römische Zeit, UP – **29** Fussbodenmosaik, 3.-4. Jh. n. Chr., Gaza – **30** Terrakottafigur, römische Zeit, Samaria – **31** Zinksarg, Fragment, römische Zeit, UP

Zeichnungen von Aviva Braun

## Abbildungen



II/1-1



II/1-2a



II/1-2b



II/1-3a



II/1-3b



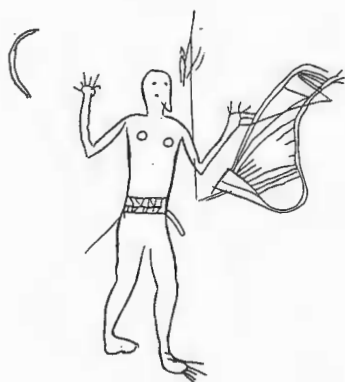
II/2A-1



II/2B-2a



II/2B-2b



II/2B-3a



II/2B-3b



II/2B-3c



II/2B-3d



a)



b)



c)



d)

II/2B-4a-d



III/1-1a





III/1-1b

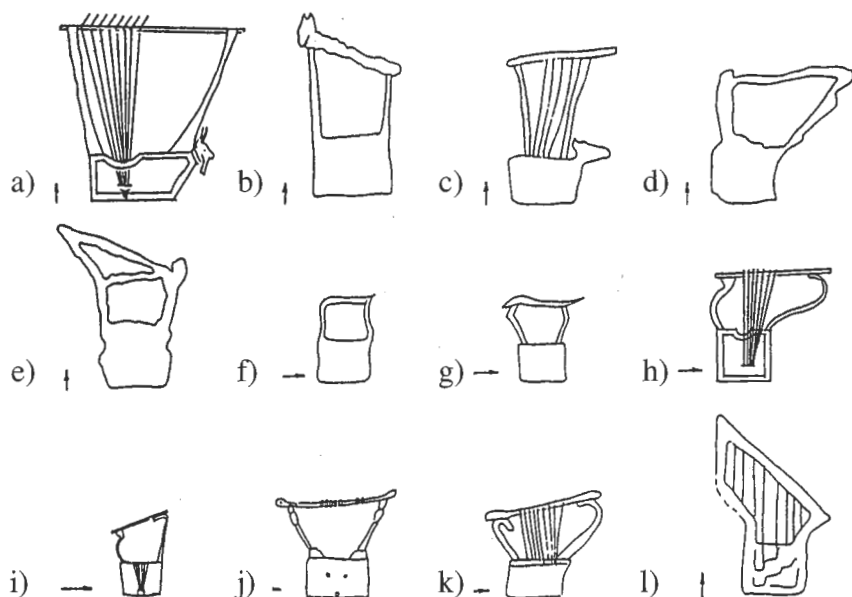


III/1-1c



III/1-1d





## II/1-2a-1

## LEIERN VON MESOPOTAMIEN, KANAAN UND ÄGYPTEN

Mesopotamien  
um 2450 v. u. Z.  
H. 120 cm  
MGB II/2, Abb. 4

Mesopotamien  
2350-2170 v. u. Z.  
H. 110-120 cm.  
MGB II/2, Abb. 42

Mesopotamien  
2350-2170 v. u. Z.  
H. 70-80 cm  
MGB II/2, Abb. 41

Kanaan  
1900-1600 v. u. Z.  
H. 70-80 cm  
hier III/1-1b

Kanaan  
1900-1600 v. u. Z.  
H. 70-90 cm  
hier III/1-1b

Kanaanäer in Ägypten  
19. Jh. v. u. Z.  
H. 55-65 cm  
Newberry 1893, pl. 31

Mesopotamien  
1950-1530 v. u. Z.  
H. 50-55 cm  
MGB II/2, Abb. 59

Ägypten  
1421-1413 v. u. Z.  
H. 50-60 cm  
ANEP, Abb. 208

Ägypten  
1580-1320 v. u. Z.  
H. 52 cm  
Hickmann 1949, T. 95

Ägypten  
1580-1090 v. u. Z.  
H. 62 cm  
Hickmann 1949, T. 93

Kanaan  
1290-1165 v. u. Z.  
H. 50-60 cm  
hier III/4-2

Ägypten  
332 v. u. Z.-30 n. u. Z.  
H. 60-120 cm  
MGB II/1, Abb. 112



II/1-3



III/2-1



III/2-2



III/2-3a



III/2-3b



III/3-1



III/3-2



III/3-3



III/3-4





III/3-6



III/3-5

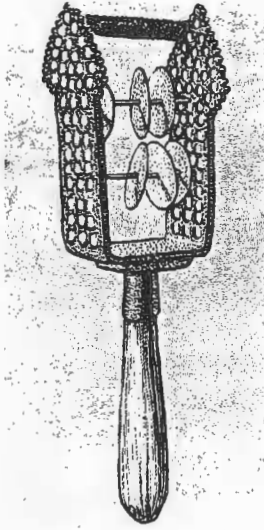


III/3-7



III/4-1





III/5-1



III/5-2



III/5-3



III/5-4a



III/5-4b



III/5-4c



III/5-5



III/5-6



III/5-7



III/5-8



III/5-9



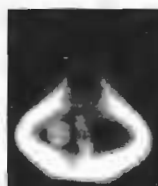
III/5-10a



III/5-10b



III/5-11

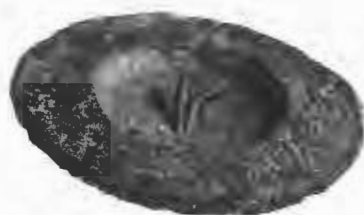


III/5-12a, b

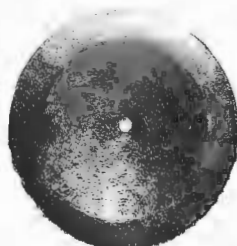
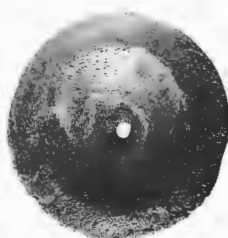


III/5-13





III/6-1



III/6-2



III/7-1



III/7-2



IV/1-1



IV/1-2



IV/1-3



IV/1-4



IV/1-5



IV/1-6



IV/1-7



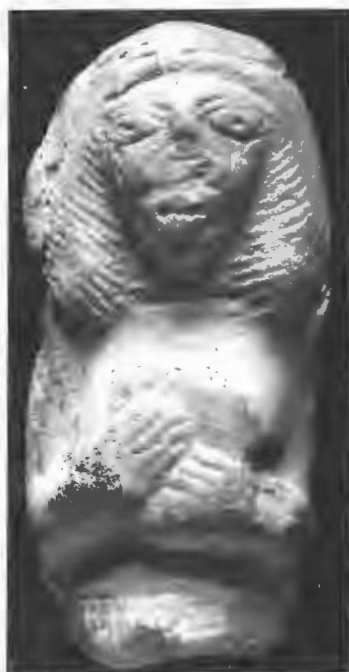
IV/1-8



IV/1-10a



IV/1-9



IV/1-10b



IV/1-11a



IV/1-11b



IV/1-11c



IV/1-12a



IV/1-12b



IV/1-13a



IV/1-13b



IV/1-14





IV/1-15



IV/1-16



IV/2-1a



IV/2-1b



IV/2-2



IV/2-3



IV/2-4a



IV/2-4b



IV/2-5



IV/2-6



IV/2-7



IV/2-8



IV/3-1a, b



IV/3-2

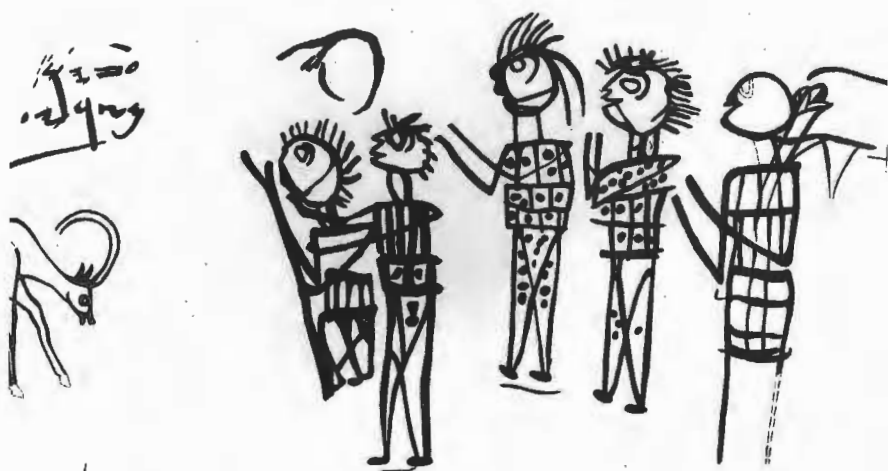




IV/3-3



IV/3-3a



IV/3-3b



IV/3-3c



IV/3-4



IV/3-5



IV/3-6



IV/3-7



IV/3-7a



IV/3-8a, b



IV/3-9



IV/3-10



IV/3-11



IV/3-12



IV/4-1a



IV/3-13



IV/4-1c



IV/4-1b



IV/4-1d



IV/4-1e



IV/4-1f







IV/4-3



IV/5-1a



IV/5-1b



IV/5-2



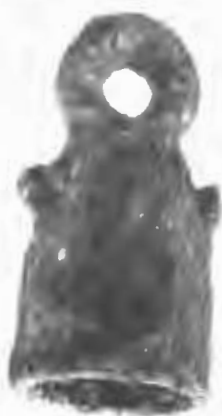
IV/6-1a, b



IV/6-2



IV/6-3



V/1-1



V/1-2



V/1-3



V/1-4



V/1-5



V/1-6



V/1-6a



V/1-6b



V/1-7



V/1-8



V/1-9



V/1-10



V/1-11



V/1-12



V/1-13





V/2-2







V/3-1



V/3-2a



V/3-2b



V/3-3



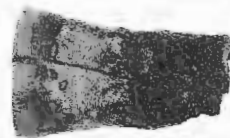
V/3-4a



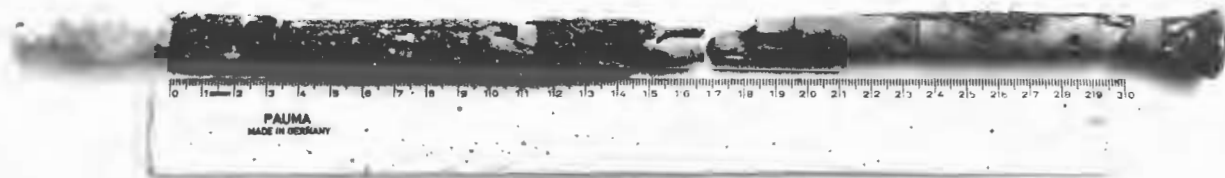
V/3-4b



V/4-1



V/4-2



V/4-3



V/4-4



V/4-5



V/4-6



V/4-7a



V/4-7b



V/4-8



V/4-9



V/4-10



V/4-11a

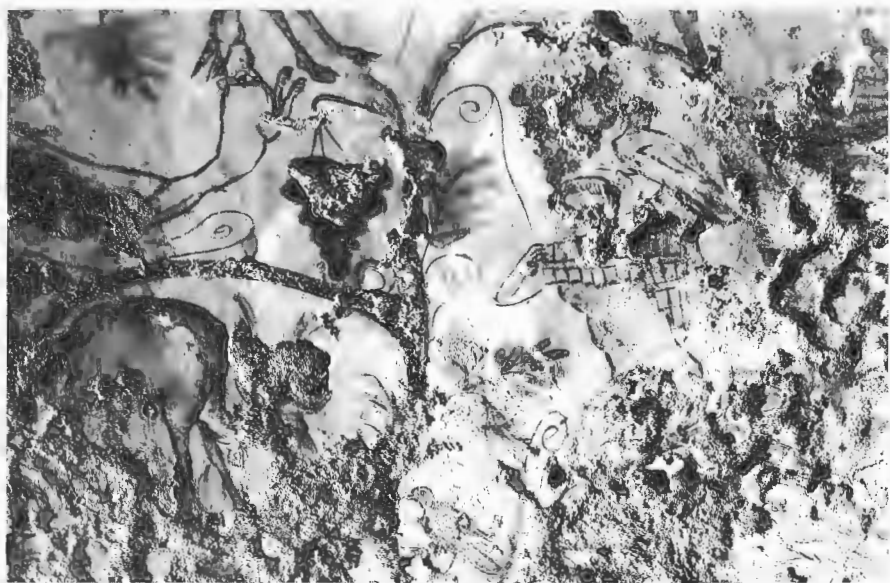


V/4-11b





V/4-11c



V/4-12



V/4-13a



V/4-13b



V/4-13c



V/4-14a



V/4-14b



V/4-14c



V/4-14d



V/4-15



V/4-16



V/4-17



V/4-18



V/4-19



V/4-20



V/4-21



V/4-22





V/4-23



V/4-24



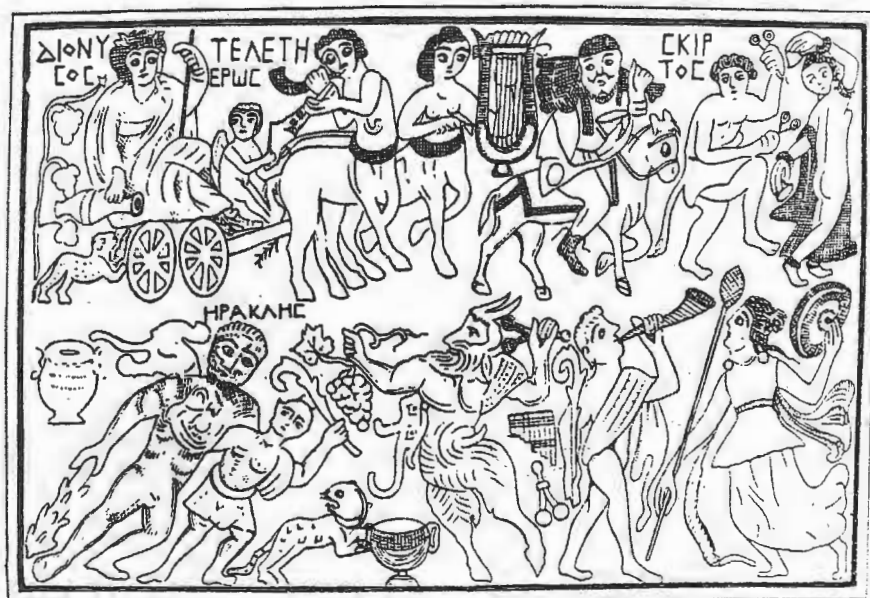
V/4-25



V/5-1



V/5-2a



V/5-2b



V/5-2c



V/5-2d



V/5-2e



V/5-2f

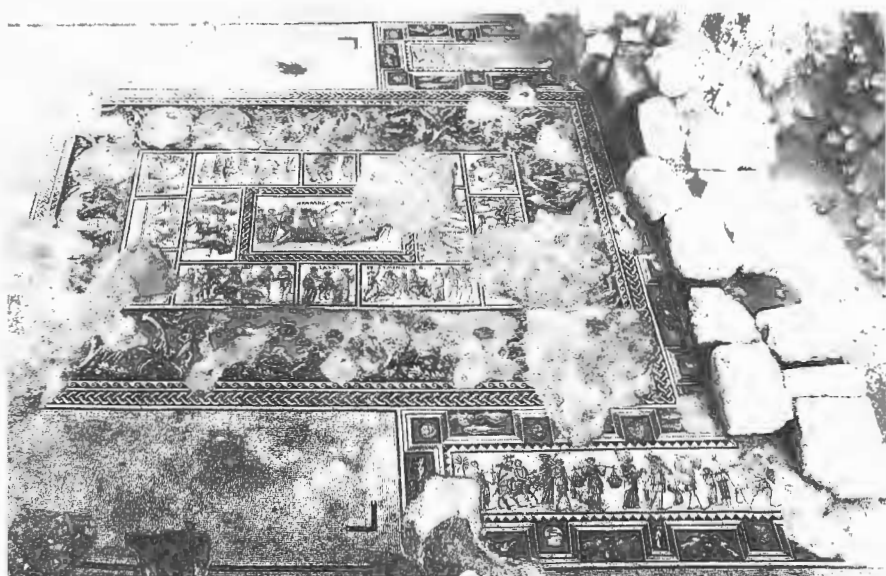


V/5-3a



V/5-3b





V/5-4a



V/5-4b



V/5-4c





V/5-4d



V/5-4e



V/5-4f



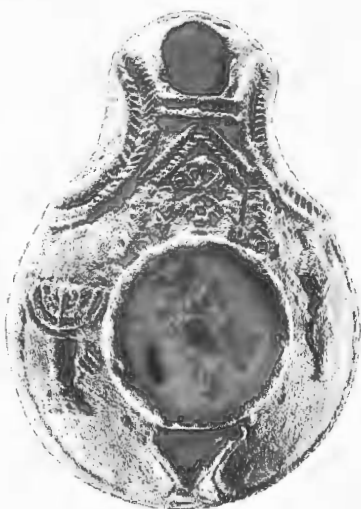
V/5-4g



V/6-1



V/6-2



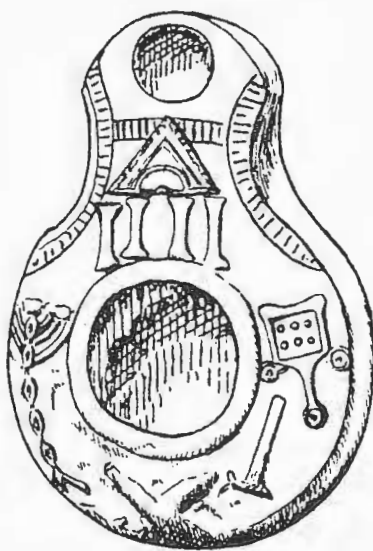
V/6-3



V/6-4



V/6-5



V/6-6



V/6-7



V/6-8



V/6-9



V/6-10a



V/6-10b



V/7-1a



V/7-1b



V/7-2a



V/7-2b



V/7-2c



V/7-3a





V/7-3b



V/7-3c



V/7-3d



V/7-3e



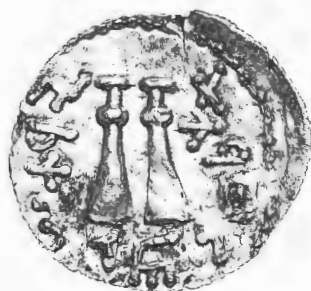
V/7-3f



V/7-3g



V/7-3h



V/7-3i



V/7-3j



V/7-4a



V/7-4b



V/7-4c



V/7-4d



V/7-4e



V/7-4f



V/7-4g



V/7-4h



V/7-4i



V/7-4j



a



b



c



d



e



f



g



h

V/7-5a-h



V/7-6a



V/7-6c



V/7-6b



V/7-6d



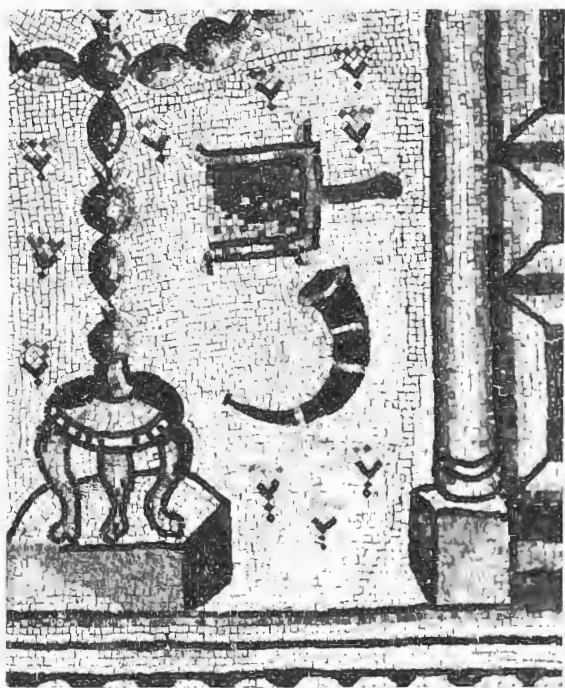
V/7-7a



V/7-7b



V/8-1a



V/8-1b

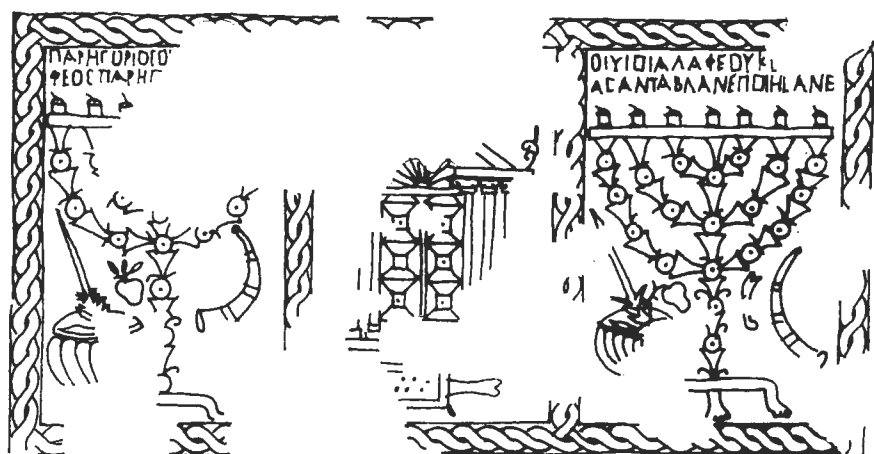


V/8-1c

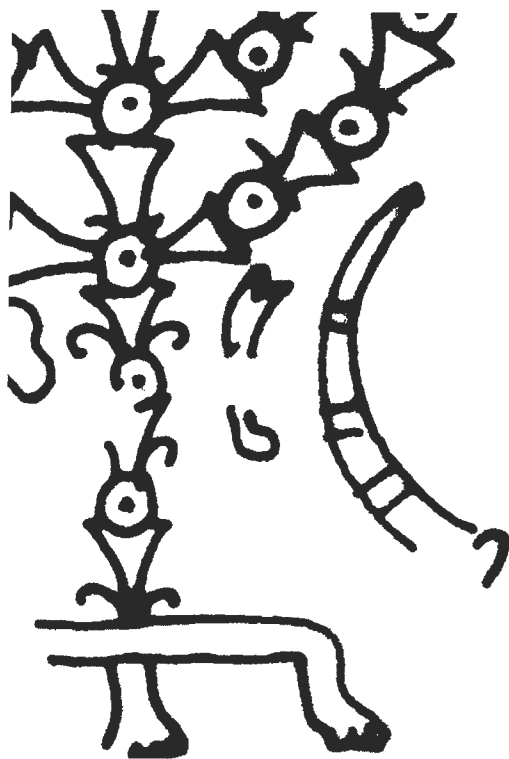




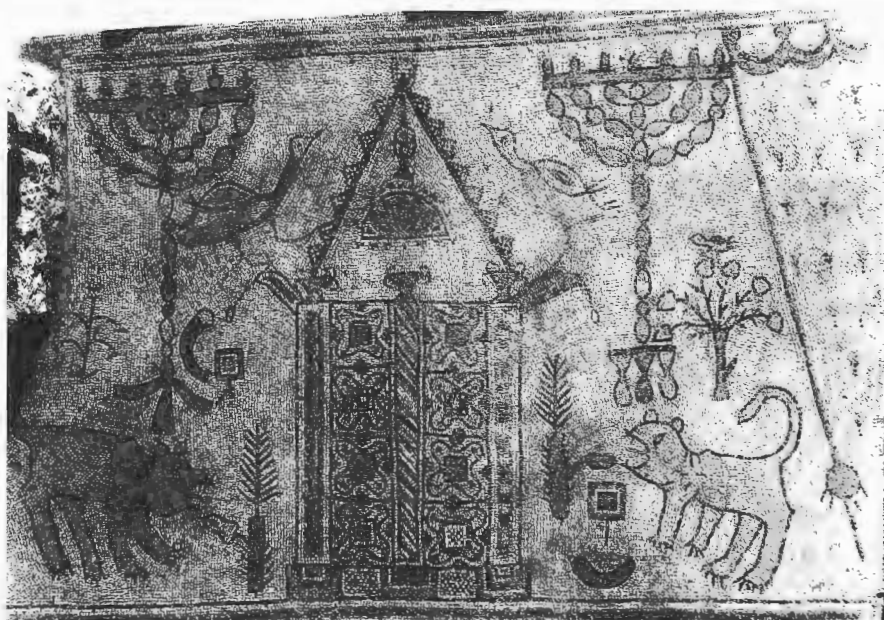
V/8-2



V/8-3a



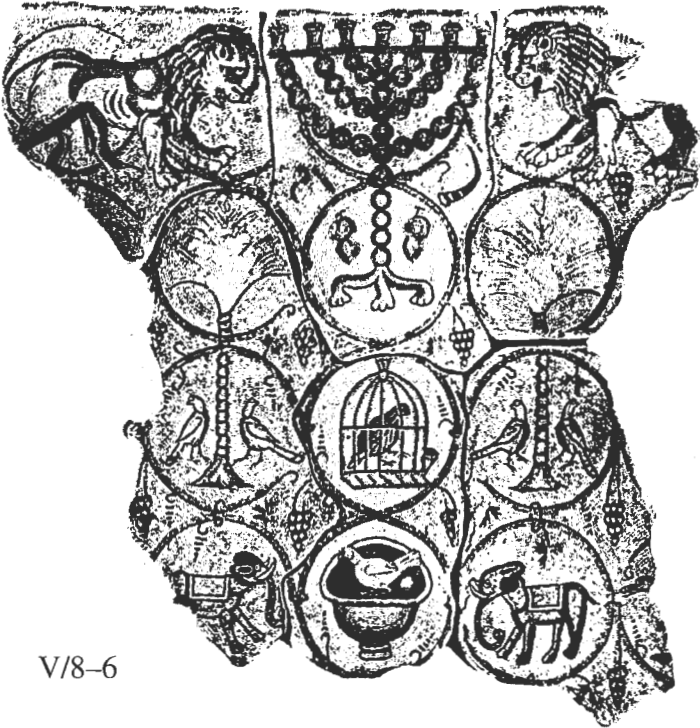
V/8-3b



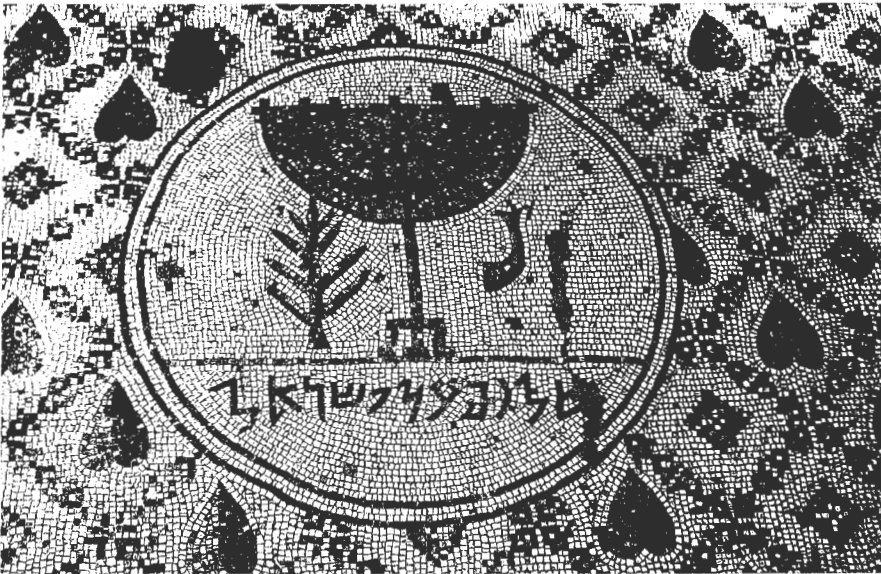
V/8-4



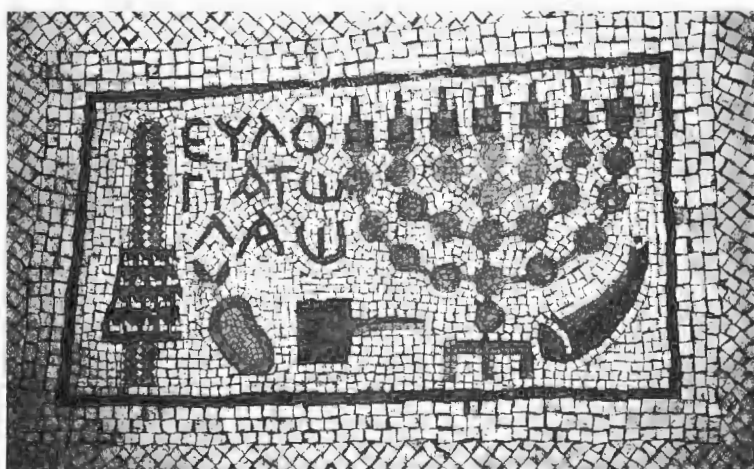
V/8-5



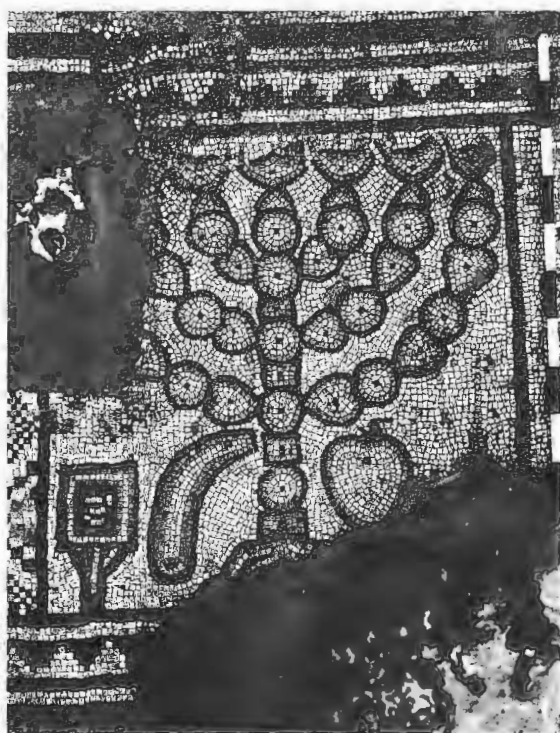
V/8-6



V/8-7



V/8-8



V/8-9



V/8-10



V/8-11



V/8-12



V/8-13



V/8-14

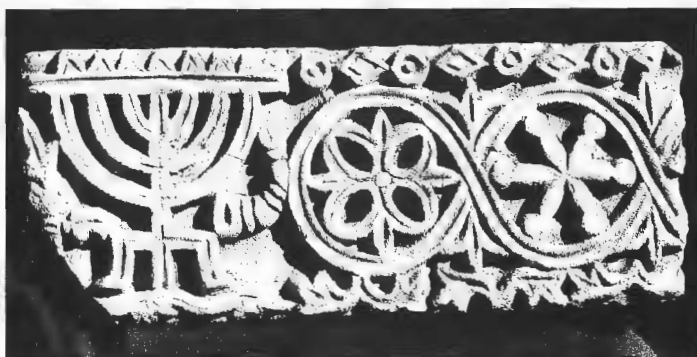


V/8-15



V/8-16





V/8-17



V/8-18



V/8-19



V/8-20



V/8-21



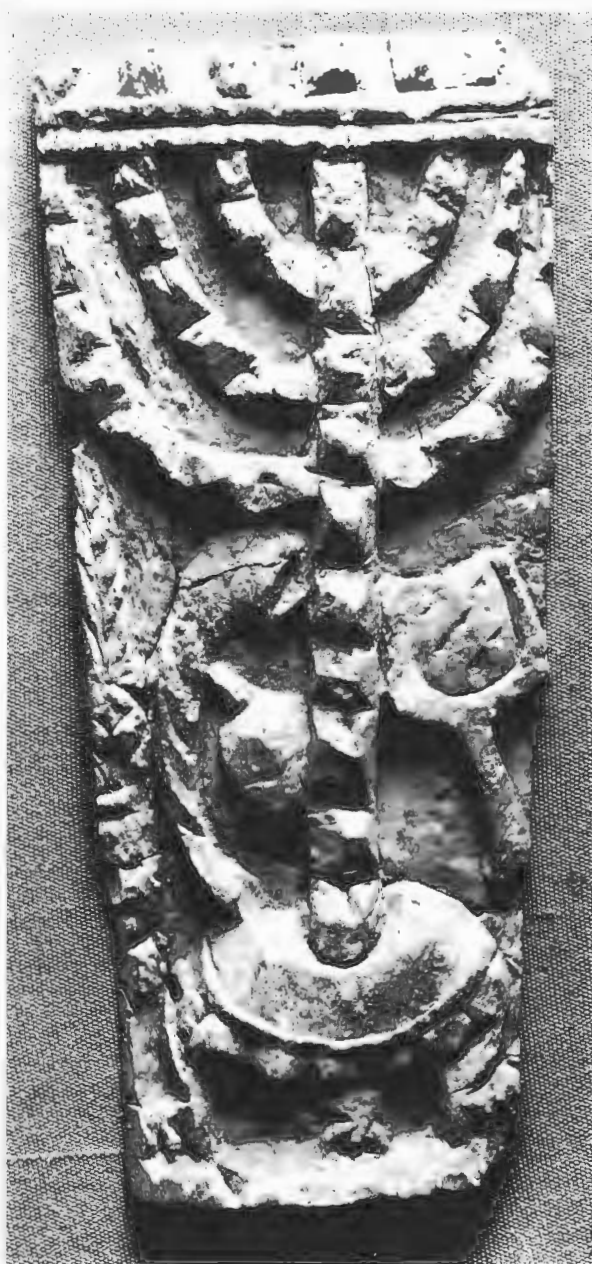
V/8-22



V/8-23



V/8-24



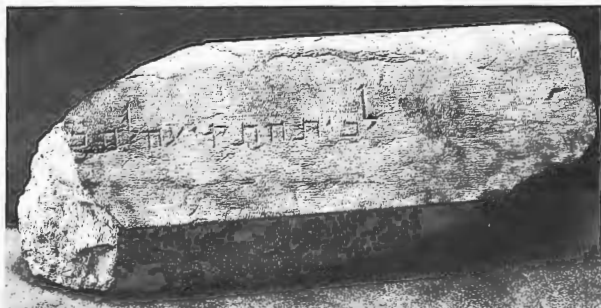
V/8-25

תלת אצות אטויל ואתחנע צות טויל  
 מדתער מתל טול אטול ודהר צורחח  
 וְיִיְיָ וְיִיְיָ וְיִיְיָ וְיִיְיָ וְיִיְיָ  
 צות טויל ואתחנע קטע צורחח אצות  
 מקטע יטו קלואחר מנהא מתל ותר

V/8-26a

צעות לשמוע קול שופר בלוי  
 שהחייט וקיימטו והענעט לזמן מר  
 ויחנע וייוין וייוין וייוין  
 ויחנע וייוין וייוין וייוין  
 ויחנע וייוין וייוין וייוין

V/8-26b



V/8-27

## Verzeichnis der Abbildungen

### *Kapitel II*

II/1-1	Pelvisknochen mit Schnurrassel, IAA 79.536
II/1-2a u. b	Knochenanhängsel in "Kastagnetten-Form", HUIA, H201 etc.; a) ein Paar; b) an einer Schnur
II/1-3a u. b	Schwirrhölzer, a) IAA 33.85; b) IAA 84.1745
II/2A-1	Gilat, Trommlerin, IAA 76.54
II/2B-2a u. b	Ritzzeichnung (ganz und Detail), Megiddo, Harfenspielerin, IAA 38.954
II/2B-3a u. b	dass., Nachzeichnung; a) richtig; b) fehlerhaft
II/2B-3c	dass., Krieger?
II/2B-3d	dass., Trommler?
II/2B-4a-d	Leierkonturen: a) Megiddo; b) kykladisch; c) grusinische; d) abchasisch (Nachzeichnungen)

### *Kapitel III*

III/1-1a	Negev, Felsritzungen, in situ (Photo Prof. E. Anati)
III/1-1b u. c	dass., Leierspieler, Tänzer und Trommler (Nachzeichnung)
III/1-1d	moderne Debka-Tänzer (1970), Israel
III/1-2a-l	Mesopotamische, ägyptische und kanaanäische Leierkonturen (Nachzeichnung)
III/1-3	Grabmalerei, Beni-Hasan, Grab Chnumhotep II, Fragment der Nordwand, Newberry 1893, Pl. XXXI
III/2-1	Lautenspieler, Terrakotta, Tell el-ʿAğul, IAA 33.1567
III/2-2	Lautenspieler, Terrakotta, Dan, HUC 23.095
III/2-3a u. b	Lautenspieler, Bronzenfigur, IAA M969 (intakt u. beschädigt)
III/3-1	Antit Basalt-Stele, Beth-Shean, IAA 36.920
III/3-2	Sinai Serabit el-Hadim-Tempel, Sistrumdarstellungen, in situ (TAUIA)
III/3-3	Sistrumhandgriff, Bet-El, IAA 35.444
III/3-4	Elfenbeinklapper, Shiqmona, IAA 81.248
III/3-5	Bastet Bronzenfigur, Ashkelon, IAA 33.2771

- III/3-6 Hathor Goldanhänger Tell el-ʿAğul (Petrie 1932, Taf. 52; Mc Govern 1986, Pl. I)
- III/3-7 Knochenschrafer, Tel Migne (Albright Institute)
- III/4-1 Elfenbeintafel, Tell el-Farʿa Süd, Tanz mit Pfeifenspielerin, IAA 33.2537
- III/4-2 Elfenbeintafel, Megiddo, Leierspielerin, IAA 38.780
- III/4-2a dass., Nachzeichnung
- III/5-1 Äthiopisches Sistrum, Jerusalem 1996, Nachzeichnung
- III/5-2 Singender Stein, Negev, in situ
- III/5-3 Tonrassel, Spulform, Lachisch, IAA 36.1601; Megiddo OI A18924
- III/5-4a u. b dass., Spulform-Typ mit Handgriff: a) Geser, IAA 74.262; b) Lachisch, BM D3950
- III/5-4c dass., Spulform-Typ mit perforierter Öse, Geser, IAA P219
- III/5-5 dass., sphärische Form mit Handgriff, Jaffo, IAA 72.567
- III/5-6 dass., zoomorphe Form, UP, IAA P220
- III/5-7 dass., anthropomorphe Form, Tell el-Farʿa Süd, IAA I6936
- III/5-8 dass., Doppelkissenform, Tell el-ʿAğul, IAA 35.4157
- III/5-9 dass., Vogelform, Aschdod, IAA 60.1031
- III/5-10a u. b dass., Eulenform, Geser MHP 62460; Tell el-Hasi (frontal und Seitenansicht)
- III/5-11 dass., Fruchtform, Megiddo OI A18362
- III/5-12a u. b dass., Glockenform, Hazor HUIA 45288 (Naturform und Röntgenaufnahme)
- III/5-13 Terrakotta einer Gottheit mit Rassel auf dem Kopf, Qitmit, IAA 87.117
- III/6-1a u. b Grosses Becken: a) Megiddo, IAA 36.1986; b) Hazor AM G1561
- III/6-2 Kleines Becken, Akko, IAA 71962
- III/7-1 Zweiton-Flöte, Megiddo, IAA 39.680
- III/7-2 dass., En-Gedi, IAA 67.487

*Kapitel IV*

- IV/1-1 Terrakotta Trommelfragment(?), Abu Hawam, IAA 34.366
- IV/1-2 Glockenförmige Terrakottafiguren, Trommlerinnen, Achsib, IAA 44.264; 44.53
- IV/1-3 dass., Achsib, IAA 44.54
- IV/1-4 dass., Schiqmona, IAA 81.246
- IV/1-5 dass., UP, IMJ 82.2.7
- IV/1-6 dass., Nebo, SBF M1072
- IV/1-7 dass., Samaria (Zeichnung), Nachzeichnung Crowfort/Kenyon 1957, Pl. XI:8
- IV/1-8 dass., UP, Louvre AO 25947
- IV/1-9 dass., Harvard Museum HSM 5755
- IV/1-10a u. b Terrakotta Plakettenfigur, Trommlerin, a) Tel'Ira, IAA 84-62; b) Megiddo, IAA 36.944
- IV/1-11a u. b. dass., a) Tell el-Far'a Süd, EB F3426; b) Megiddo, IAA 36.958; c) Bet Schean, IAA I9684
- IV/1-12a u. b dass., a) Taanach, AAM J.7285; b) BIF VF 1977.1
- IV/1-13a u. b dass., a) Bet Schean, PM 29.103.883; b) Meggido, OI A18705
- IV/1-14 dass., Megiddo, IAA 36.958
- IV/1-15 dass., Kerak, AAM J.5751
- IV/1-16a u. b dass., Amman, AAM ATH 66-3
- IV/2-1a u. b Bronzefigur, Doppelrohrbläserin, a) Megiddo, Berlin VAM-9870 (intakt); b) heutige beschädigte Form
- IV/2-2 Glockenförmige Terrakottafigur, Doppelrohrbläserin, Achsib, IAA 44.56
- IV/2-3 Fayencefigur, Doppelrohrbläserin, Tell el-Far'a Nord, EB F-1781
- IV/2-4a u. b dass., Fragment, Doppelrohrbläserin, a) Shiqmona, IAA 81.1040; b) Akko, IAA 86.84
- IV/2-5 Plakettenfigur, Doppelrohrbläserin, Bet Schean, PAN P. 29-103-932
- IV/2-6 Glockenförmige Terrakottafigur, UP, Nationalmuseum Kopenhagen, No. 3530
- IV/2-7 Terrakottafigur, Qitmit, Doppelrohrbläser, TAUIA EE
- IV/2-8 dass., Tel Malchata, Doppelrohrbläserin, IAA 94.3393

- IV/3-1 Krug mit Zeichnung eines Leierspielers, Megiddo, IAA 36.1921
- IV/3-2 Alabasterrelief mit Leierspieler, Ninive, BM 124947
- IV/3-3a u. b Vorratskrüge mit Zeichnungen, Kuntillet 'Ağrud: a) Leierspielerin, Tiere etc.; b) Männerprozession, TAUUA S78.4 u. S78.46
- IV/3-4 Siegel mit Leierspieler, Tel Batasch, HU-3593
- IV/3-5 dass., Aschdod (Original verschollen)
- IV/3-6 dass., UP, HAM-1870
- IV/3-7 dass., Nebo, SBF-293 (Rollsiegel mit Abdruck)
- IV/3-8a u. b dass., UP, TA-KhD3; a) Seite mit Leier; b) Seite mit Doppelpfeife
- IV/3-9 dass., Tel Keisan, EB-3332
- IV/3-10 dass., UP, PS Jerusalem
- IV/3-11 dass., UP, BIF, Keel-Leu 1991, Nr. 135
- IV/3-12 Siegel mit Leier, UP, IMJ-80.16.57
- IV/3-13 Plektrum, En-Gedi, IAA 67-484
- IV/4-1a-f Tonständer mit fünf Musikern, Aschdod, IAA 68.1182
- IV/4-2 Terrakottafigur, Leierspieler, Aschdod IAA 63.924
- IV/4-3 Tonständer mit Tänzer, Tel Qasile, IAA 74.449
- IV/5-1a u. b Tritonshorn, Hazor, IAA 78.5029
- IV/5-2 dass., Schiqmona, IAA 81.622
- IV/6-1a u. b Münze mit Leierspieler (v) und Löwe (r), UP, IAA 1442.1
- IV/6-2 Terrakotta Plakettenfigur, Tel Erani, Ciasca 1963, Pl. 16:2
- IV/6-3 Tongeschirrfragmente mit Reliefdruck, Tänzer und Trommlerinnen, Geser, Nachzeichnung MacAllister 1912, Pl. 177.6 u. 10

## *Kapitel V*

- V/1-1 Glöckchen, Megiddo OI M936
- V/1-2 dass., Achsib, IAA 601104
- V/1-3 dass., Ziklag, EE 1742
- V/1-4 dass., Tel Batasch, HU EE 7200
- V/1-5 dass., Tel Halif, IAA 80.697
- V/1-6a u. b Glocken-Gussform, Tell eš-Şafi, IAA S-215: a) moderner Tonguss; b) Gussform



- V/1-7 Tierglocke, Massada HU  
 V/1-8 dass., Geser, IAA M492  
 V/1-9 dass., Caesarea, IAA 51.686  
 V/1-10 dass. mit Stoffresten, Jerusalem, IAA 34.3137  
 V/1-11 dass., El Bineh, IAA 34.7801  
 V/1-12 dass., Abu Schoscha, IAA 58.403  
 V/1-13 Kette mit Glocke, Mischmar Haemek, IAA 78.138  
 V/1-14 Mosaikboden, Sepphoris, Synagoge, Aaron in Kleidung mit Glöckchen; Nachzeichnung einer IMJ-Ausstellung  
 V/2-1 Wandzeichnung, Bet Guvrin, Jagdszene mit Trompeter, in situ  
 V/2-2 dass., Harfenspielerin u. Doppelaulosbläser, in situ  
 V/2-3 Titusbogen, Rom, in situ  
 V/2-4 Mosaikboden, Sepphoris, Synagoge, zwei Blasinstrumente mit Überschrift 'Trompete', Nachzeichnung einer IMJ-Ausstellung  
 V/3-1 Plaketten Terrakotta, Trio (zwei Leierspieler und Doppelaulosbläser), Petra AM, J. 5768  
 V/3-2a u. b. Moderne traditionelle Blasinstrumente: a) mujwiz; b) argul el soghair (Tel Aviv, AMLI Musikinstrumentenmuseum)  
 V/3-3 Basalt-Ritzzeichnung, Harra-Wüste, Amman AM, J. 1886  
 V/3-4a u. b. dass., a) in situ; b) Nachzeichnung (Original verschollen)  
 V/4-1 Aulos (Fragment), Jerusalem, Berg Zion, EE 442  
 V/4-2 dass., Bet Schean, PAN 29-108-464  
 V/4-3 dass. (zwei Fragmente), UP (Jerusalem?), IMJ 94.124.94  
 V/4-4 dass. (Fragment), Samaria, IAA 35.3548  
 V/4-5 dass., IAA I.10.642  
 V/4-6 dass. (zwei Fragmente), Abu Schoscha, IAA 81-1839  
 V/4-7a u. b. Unbearbeitetes Fragment einer Knochenpfeife (?), Jerusalem, HU-A636, zwei Seiten  
 V/4-8 Vasenfragment, schwarz-auf-rot-Zeichnung, IAA 63.1873  
 V/4-9 Knochenrelief, Jüngling bläst Phrygischen Aulos, UP, IAA (o. Nr.)  
 V/4-10 Plaketten Terrakotta, Zurnabläser, IMJ 90.24.13  
 V/4-11a-c Mosaikfußboden, Zurnabläser: a) Khirbet Be'er Schema'a (5. Jh.), IAA; b) Medva (498), Abb. von Kandeel 1969, Taf. 27b; c) Beit Schaen, St. Mariakloster, in situ (560-570)

- V/4-12 Wandzeichnung, Grabkammer, Aschkelon, in situ
- V/4-13a-c Knochenrelief, Pan (?) bläst Syrinx: a) UP, RHUM A59; b) UP, Terrakotta, Universität London, AI; c) UP, Eros-Terrakotta, Ontario Royal Museum, ROM 910.114.17
- V/4-14a-d Terrakotta-Öllämpchen, Orgel- und Krotal-Darstellung: a) En Haschofet, IAA 71.5080; b) Sebaste IMJ 76.6.1316; UP; c) UP, Privatsammlung; d) Becken, Aschkelon, IAA II081
- V/4-15 Plakettenterrakotta, Bet Natif, Priesterin (?) mit Metallrassel, IMJ 69.27.567
- V/4-16 dass., IMJ 69.27.568
- V/4-17 dass., Bet Natif (?), Tänzerin (?) mit Becken, IAA 40.1500
- V/4-18 dass., Tänzerin (?) mit Kastagnetten, IAA 38.205
- V/4-19 Terrakottafigur, Lautenspielerin, UP, EIM 1870
- V/4-20 dass., Lautenspieler, Bet Guvrin, EE No. 1386
- V/4-21 dass., Harfenspielerin, Bet Guvrin, IAA 72.268
- V/4-22 dass., Cupid mit Harfe, Dor, IAA 85.34
- V/4-23 dass., Harfenspielerin, Bet Guvrin, EE A. Kloner
- V/4-24 dass., Harfenspielerin, Bet Guvrin, Jamnia, TAU, EE Prof. M. Fischer, YY97-92/7
- V/4-25 dass., Leierspieler, Bet Guvrin, EE A. Kloner
- V/5-1 Dionysos, Steinaltar mit Panpfeife, Bet-Schean, in situ
- V/5-2a u. b. Scheich Zoueda Mosaikfussboden, Gaza, Ismailia Historisches Museum: a) Photo (Prof. A. Ovadia; b) Reliefzeichnung
- V/5-2c dass., Fragment: Dionysos im Kentauruswagen
- V/5-2d dass., Satyr Skirtos mit Gabelbecken und Bacchantin mit Glöckchen
- V/5-2e dass., Pan mit Gabelbecken u. Horn blasender Satyr
- V/5-2f dass., Bacchantin mit Trommel
- V/5-3a u. b. Sarkophagfragment mit Dionysos im Kentauruswagen; b) Detail
- V/5-4a Mosaikfussboden, Sepphoris, in situ (EE Prof. E. Meyers u. Prof. E. Netzer)
- V/5-4b dass., Fragment, Herakles und Dionysos Trinkwettbewerb
- V/5-4c dass., *pompi*
- V/5-4d dass., *doresori*
- V/5-4e dass., *komos*

- V/5-4f dass., Prozession/Opferzug?
- V/5-4g dass., Frauenbildnis
- V/6-1a u. b Münze mit Leierspieler (a) und König (?) erdrosselt (?) Pferd (b); Samaria (?), Privatsammlung, Nachzeichnung Meshorer 1991, Abb. 52
- V/6-2 Terrakotta-Öllämpchen mit zwei Schofarot, Samaria, IAA 32.2395
- V/6-3 dass., mit einem Schofar (beschädigt), Samaria, IAA 86.4209
- V/6-4 Mosaikfussboden, El Chirba, Photo von Dr. Y. Magen
- V/6-5 Terrakotta-Öllämpchen mit Schofar/Trompete (?), Nathania, IAA 82-1051
- V/6-6 dass. mit Trompete UP, Nachzeichnung Sukenik 1932, Fig. 29
- V/6-7 dass. mit zwei Trompeten, Privatsammlung, Jerusalem
- V/6-8 dass. mit Doppelaulos, Leier, Becken (?), Klangteller u. undefiniertem Zeichen, Privatsammlung, Photo von Dr. M. Broschi
- V/6-9 Plaketten Terrakotta (Leierspieler), Samaria (?), HSM 907.64.474
- V/6-10a u. b Öllämpchen mit Orgel u. Gabelbecken, UP, Privatsammlung
- V/7-1a u. b Israelische Münzen (1970) mit Leiern der Bar-Kochba Münzen (a) und des Ma'adana Siegels (b)
- V/7-2a-c Münzen mit Leierdarstellungen, Akko, Typ A (a u. b, HM 1156 u. 1204), Typ B (c, HM 1205)
- V/7-3a-j Bar-Kochba Münzen mit Leierdarstellungen, Typ A (a-c; HUH 049, 047, K-4676) u. Typ B (d-g; IMJ o. Nr., HM K-4662, K-4663, K-4647) und *zurnal*/Trompetendarstellungen (h-j; MH K-4685, K-4689, IMJ)
- V/7-4a-j Paneas Münzen mit Darstellungen von Panpfeifen: a) u. b) Instrument (American Numismatic Society); c) Pan bläst Panpfeife (PS); d) u. e) Querflöten (American Numismatic Society, BM); f) Rohrblattinstrument (IMJ 1134); g) Lang-/Kerbflöte mit Schaf (Ashmolean Museum); h) Pan mit Blasinstrument in einem Tempel (Kunsthistorisches Museum Wien); i) Pan mit Blasinstrument in einer Grotte und Panpfeife bei seinen Füßen (American Numismatic Socie-

- ty); j) die Grotten der ehemaligen Pan-Statuen im heutigen Banias
- V/7-5a-h Caesarea Maritima Tesserae mit Darstellungen von a) Tänzerinnen, b) Flötenspielerin, c-f) Leier, g-h) Tänzerin im Leierahmen; Privatsammlung, Nachzeichnung Hamburger 1986
- V/7-6a-d Intaglios, Gadara, mit Darstellung von Doppelaulosbläserin (a), Skorpion bläst Doppelpfeife (b), Leier (c), Leierspieler (d) (Sa'ad Sammlung Gadara)
- V/7-7a-d Gemmen, UP, mit Leierspieler: a) HME 1595; b) Leier, IMJ 90.24.14
- V/8-1a-c Mosaikfussboden, Synagoge, Hamat Tiberias, a) in situ; b) u. c) Schofar, Machta und Minora (linke und rechte Seite des oberen Paneels)
- V/8-2 dass., Bet Schean (Fragment), IAA 63.932
- V/8-3a-b dass. Sepphoris, Synagoge, Nachzeichnung einer IMJ-Ausstellung
- V/8-4 dass., Bet Alpha, Synagoge, in situ
- V/8-5 dass., Ma'oz Hayim, Synagoge, IAA 57-869
- V/8-6 dass., Maon Nirim, Synagoge, IAA 57-869
- V/8-7 dass., Jericho, Synagoge, in situ
- V/8-8 dass., Hulda, Ritualbad, IAA 53-583
- V/8-9 dass., Isfiya, Synagoge, in situ
- V/8-10 Begräbnis Marmorplatte, Bet Schearim, HUIA, o. Nr.
- V/8-11 dass., Nr. 3412
- V/8-12 Kapitell, Kapernaum, Synagoge, in situ
- V/8-13 Bleisarkophag, Sidon/Bet Schearim, IAA 64.40
- V/8-14 Postament, Aschkelon, IAA 58.285
- V/8-15 Kapitell, Ein Naschut, IAA 87.6806
- V/8-16 Schirmwand, Aschkelon, Synagoge, Deutsches Evangelisches Institut Jerusalem, erstes Fragment
- V/8-17 dass., zweites Fragment
- V/8-18 Grabstein, Jericho, Rockefeller Museum, R837
- V/8-19 Steinrelief, Yahudiyeh, IAA 87.6827
- V/8-20 Terrakotta-Öllämpchen, Fragment, Bet Natif, IAA 38.450
- V/8-21 dass., UP, SBF 2277
- V/8-22 dass., Qasrawit, Ben Gurion Universität, EE Inv. Nr. 1460
- V/8-23 Anhänger, UP, Reifenberg Privatsammlung, Leihgabe IMJ

V/8-24	Brotsiegel, UP, IMJ 87.56.526
V/8-25	Elfenbeinschnitzerei, Bet Schean, IAA 40.1523
V/8-26a-b	Graphische Zeichen der Schofar-Signale: a) Sa'adia Hagg'a'on Sidur, Oxford, Codex Hunt 448, fol 149r; b) Codex Adler, Jewish Theological Seminary, New York, Codes No. 932, fol. 21b)
V/8-27	Stein mit Inschrift, Jerusalem, IAA 78.1415

## Genehmigung der Abbildungen

Abbildungen, die im Abbildungsverzeichnis (S. 363-371) mit den folgenden Abkürzungen bezeichnet sind und Eigentum der erwähnten Institutionen oder Personen sind, werden mit deren freundlicher Genehmigung veröffentlicht. Autor und Herausgeber sind diesen Institutionen und relevanten Privatpersonen für die Zusammenarbeit zutiefst verbunden:

AAM (Archäologisches Museum Amman), BIF (Biblisches Institut Freiburg/Schweiz), BM (British Museum), EB (Ecole Biblique), EE (Expeditionseigentum der relevanten archäologischen Teams), HAM (Kunstmuseum Haifa), HM oder EIM (Eretz-Israel Museum Tel Aviv), HUC (Hebrew Union College Jerusalem), HUIA oder HU (Hebrew University Jerusalem, Institut für Archäologie), IAA (Israel Antiquities Authority), IMJ (Israel Museum Jerusalem), OI (Chicago University Oriental Institute), PAN oder PM (Pennsylvania, Archäologisches Universitätsmuseum), Petra AM (Archäologisches Museum Petra), RHUM (Reuben und Edith Hecht Universitätsmuseum Haifa), ROM (Ontario Royal Museum), SBF (Studium Biblicum Franciscanum Jerusalem), TAUJA oder TA (Institut für Archäologie der Universität Tel Aviv), PS (Privatsammlung).

Für einzelne Abbildungen sind wir den Professoren E. Anati, E. Fischer, A. Kloner, E. Meyers, E. Netzer, A. Ovadia und den Dr. M. Broschi und Y. Magen wie auch dem Ashmolean Museum, der Amerikanischen Numismatischen Gesellschaft, dem Deutschen Evangelischen Institut Jerusalem, dem Kunsthistorischen Museum Wien, dem Rockefeller Museum Jerusalem und der Sa'ad Sammlung Gadara verbunden.

Die Nachzeichnungen, deren Quellen nicht bezeichnet sind, wurden von Aviva Braun-Breitbord ausgeführt.



## Abkürzungsverzeichnis

AI	Archäologisches Institut
AM	Archäologisches Museum
BIF	Biblisches Institut Fribourg
D.	Durchmesser
EE	Expeditions Eigentum
EZ	Eisenzeit
FBZ	Frühe Bronzezeit
HAM	Kunst Museum Haifa
HM	Eretz-Israel Museum Tel Aviv
HUAI	AI der Hebräischen Universität Jerusalem
H.	Höhe
IAA	Israel Antiquities Authority
IMJ	Israel Museum Jerusalem
L.	Länge
M	Mischna
MBZ	Mittlere Bronzezeit
OI	Orientalisches Institut der Universität Chicago
PS	Privatsammlung
RHUM	Reuben und Edith Hecht Universitäts Museum Haifa
SBF	Studium Biblicum Franciscanum
SBZ	Späte Bronzezeit
TAUAI	AI der Universität Tel Aviv
TB	Babylonischer Talmud
TJ	Jerusalemmer Talmud
UP	Unknown Provenance





## Literaturverzeichnis

- AASOR - Annual of the American Schools of Oriental Research  
ABD - D. N. Freedman, ed., The Anchor Bible Dictionary, vol. 1-6, New York-London 1992.  
ABSA - Annual of the British School at Athens  
ADAJ - Annual of the Department of Antiquities of Jordan  
Adaqi Yehiel/Sharvit Uri 1981, A Treasury of Jewish Yemenite Chants, Jerusalem.  
Adler Cyrus 1893, The Shofar, its Use and Origin, in: Proceedings of the University National Museum, XVI, 287-301.  
Aign Bernhard 1963, Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raums bis vor 700 v. Chr., Frankfurt/Main.  
Aistleitner Joseph 1959, Die mythologischen und kultischen Texte aus Ras Schamra, Budapest.  
AJA - American Journal of Archaeology  
Albright William Foxwell 1934, The Kyle Memorial Excavations at Bethel, in: BASOR 56, 2-15.  
— 1943, The Excavation of Tel Beit Mirsim (AASOR, XXI-XXII).  
— 1944, A Prince of Taanach in the Fifteenth Century BC, in: BASOR, 94, 12-27.  
— 1956, Die Religion Israels im Lichte der archäologischen Ausgrabungen, München/Basel.  
— 1960, The Archaeology of Palestine, Penguin Books.  
Alon David 1976, Two Cult Vessels from Gilat, in: Atiqot, XI (Engl. series), 116-118.  
Amiet Pierre 1961, La glyptique mésopotamienne archaïque, Paris.  
— 1986, L'âge des échanges inter-iranéens 3500-1700 avant J.-C., Paris.  
Amiran Ruth 1967, He'ara l'tipus hatzalmit hamachzika "chefeze agol" (Eine Bemerkung zum Figuren-Typ mit "rundem Objekt"), in: Eretz-Israel, 8, 99-100 (Hebr.).  
— 1969, Ancient Pottery of the Holy Land, Jerusalem.  
— 1976, Note on the Gilat Vessels, in: Atiqot, XI (Engl. series), 119-120.  
Anati Emmanuel 1955a, Ancient Rock Drawings in the Central Negev, in: PEQ, LXXXII/1-2, 49-57.  
— 1955b, Una scena di danza nel Negev centrale, in: Rivista de Scienze Preistoriche, X, 70-75.  
— 1956, Rock Engravings from the Jebel Ideid (Southern Negev), in: PEQ, LXXXIII/1-2, 6-13.

- 1963, *Palestine Before the Hebrews*, New York.
- 1979, *L'arte rupestre del Negev e del Sinai*, Milano.
- 1986, *Har Karkom: The Mountain of God*, Milano.
- Anderson Robert D. 1976, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, III, Musical Instruments*, London.
- ANET, s. Pritchard 1950
- ANEP, s. Pritchard 1954 u. 1955
- Anson L. 1910, *Numismata Graece*, 10 Bände, London.
- AT, s. NJB u. Bibel
- Athenaeus, *Deipnosophistes*, Bd. I-VI, The Loeb Classical Library, griechisch mit englischer Übersetzung von Ch. B. Gulick, London-Cambridge, Mass.
- Avenary Hanoch 1956, *Magic, Symbolism and Allegory of Old Hebrew Sound-Instruments*, in: *Collectanea Historiae Musicae*, vol. 2, Firenze, 21-31.
- 1958, *Jüdische Musik*, in: *MGG*1, 7; 224-232.
- 1963, *Pseudo-Jerome Writings and Qumran Tradition*, in: *Revue de Qumran*, 13/4, 3-10.
- 1966, *M'tziltayim maschmiim (Klingende Becken)*, in: *Tatzlil*, 6, 24-26 (Hebr.).
- 1971, *Flutes for the Bride of a Dead Man: The Symbolism of the Flute According to Hebrew Sources*, in: *Orbis Musicae*, 1/1, Tel Aviv, 11-24.
- 1973-74, *The Discrepancy Between Iconographic and Literary Presentations of Ancient Eastern Musical Instruments*, in: *Orbis Musicae*, 3-4, 121-127.
- 1979, *'Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre alt-östlichen Quellen*, in: *Encounters of East and West in Music*, Tel Aviv, 23-47.
- Avigad Nachman 1976, *Beth She'arim: Report on the Excavations During 1953-1958*, vol. III: *Catacombs 12-23*, Jerusalem.
- 1978, *The King's Daughter and the Lyre*, in: *IEJ* 28, 146-151.
- 1979, *Bat hamelech vehakinor (Die Tochter des Königs und der Kinnor)*, in: *Qadmoniot*, 2, 61-62 (Hebr.).
- Avi-Yonah Michael 1962, *"Scythopolis"* in: *IEJ* XII, 123-134.
- 1981, *Art in Ancient Palestine: Selected Studies*, Jerusalem.
- 1984, *The Jews under Roman and Byzantine Rule*, Jerusalem.
- BA - *Biblical Archaeologist*
- Bade William Frederic/McCown Chester Charlton 1947, *Tell en Nasbeh*, vol. I-II, Berkeley-New Haven.

- Bahat Nomi 1970, *Musique et mouvement dans les cérémonies de mariage chez les druzes en Israël*, Thesis Dr., Sorbonne, Paris (o. J.).
- Balty Janine 1977, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles.
- BAR - Biblical Archaeology Review
- Bar-Adon Pessah 1980, *The Cave of the Treasure: The Finds from the Caves in Nahal Mishmar*, Jerusalem
- Baramki D.C. 1936, *Two Roman Cisterns at Beit Nattif*, in: QDAP, V, 3-10.
- Barnett Richard David 1935, *The Nimrod Ivories and the Art of the Phoenicians*, in: Iraq, II, 179-210.
- 1963, *Hamath and Nimrud – Shell Fragments from Hamath and the Provenance of the Nimrud Ivories*, in: Iraq, XXV, 81-85.
- 1969, *New Facts about Musical Instruments from Ur*, in: Iraq 31/2, 96-103.
- 1970, *Another Deity with Dolphins?*, in: James H. Sanders, ed., *Essays in Honor of Nelson Glueck: Near Eastern Archaeology in the Twentieth Century*, New York, 327-335.
- 1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories with other Examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, 2nd ed., London.
- 1982, *Ancient Ivories in the Middle East* (Qedem, 14), Jerusalem.
- 1986, *Assurbanipal's Feast*, in: Eretz-Israel, 18, 1-6.
- Barrelet Marie Thérèse 1968, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique*, Paris.
- Bartlett John R. 1985, *Jews in the Hellenistic World*, Cambridge.
- Bar-Yosef Ofer 1974, *The Natufian Culture in Eretz-Israel*, in: Qadmoniot, VII/1-2, 3-23 (Hebr.).
- 1979, *Excavations at Hayonim Cave 1975-79*, in: Mitkufat ha'even, 16, 88-98 (Hebr.).
- Bar-Yosef Ofer/Mazar Amihai 1982, *Israeli Archaeology*, in: World Archaeology, 13/3, 1310-25.
- Bar Yosef Ofer/Tchernov Ehud 1970, *The Natufian Bone Industry at Hayonim Cave*, in: IEJ, 20/3-4, 141-150.
- BASOR - Bulletin of the American Schools of Oriental Research
- BAT - Biblical Archaeology. Proceedings of the International Congress on Biblical Archaeology, Jerusalem, April 1984, Jerusalem.
- Baudot Alain 1973, *Musiciens Romains de l'Antiquité*, Montreal.
- Bayer Bathja 1963a, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs: An Archaeological Inventory*, Tel Aviv.
- 1963b, *Kunchiyat haneschifa schel Hatzor (Die Blas-Muschel von Hazor)*, in: Tatzlil, 3, 140-142 (Hebr.).

- 1964, M'na'anim – schakschakot cheres? (M'na'anim – Tonrassel?) in: Tatzlil, 4, 19-22 (Hebr.).
- 1964/5, Hateud ha'archeologi schel haschofar b'erez israel (Archäologische Belege des Schofars in Eretz Israel), in: Duchan, 6, 15-30 (Hebr.).
- 1968a, The Biblical Nebel, in: Yuval, 1, 89-131.
- 1968b, Negina v'zimra (Instrumentenspiel und Gesang), in: Enzyklopedia Mikrait, Bd. 5, Jerusalem, 755-782 (Hebr.).
- 1968c, Eduyot archeologiot (Archäologische Zeugnisse), in: Fourth World Congress of Jewish Studies, vol. II, Jerusalem, 421-422 (Hebr.).
- 1971, Music, in EJ, vol. 12, 555-66.
- 1982a, The Finds That Could Not Be, in: BAR, 8/1, 19-37.
- 1982b, The Titles of the Psalms, in: Yuval, 4, 28-123.
- Beck Pirhiya 1977, The Cylinder Seals, in: Atiqot, XII (Engl. series), 63-69.
- 1982, The Drawings from Horvat Teiman (Kuntillet Ajrud), in: Tel Aviv, 9/1, 3-68.
- 1986, Eine Bulla von Chorvat Oza, in: Qadmoniot, XIX/1-2, 40-41 (Hebr.).
- Becker Heinz 1966, Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente, Hamburg.
- Bedford Arthur 1711, The Great Abuse of Musick, London.
- Behn Friedrich 1954, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttgart.
- Beit Arie Itzhaq 1987, Edomite Shrine: Discoveries from Qitmit in the Negev, Israel Museum Catalogue No.277, Jerusalem.
- 1988, New Light on the Edomites, in: BAR, 14/2, 1988, 28-41.
- 1995, Horvat Qitmit: An Edomite Shrine in the Biblical Negev, Tel Aviv.
- 1996, Edomites Advance into Judah, in: BAR, 22/6, 28-36.
- Belis Anne 1988, Musique et transe dans le sortège dionysiaque, in: Cahiers du gita, 4, Dezember, 9-29.
- Ben-Tor Amnon 1977, Cult Scenes on Early Bronze Age Cylinder Seal Impressions from Palestine, in: Levant, IX, 90-100.
- Benzinger Immanuel 1927, Hebräische Archäologie, Leipzig.
- Beth-Shean 1990, "Glorious Beth-Shean", in BAR, 16/4, 1990, 17-31.
- Bibel (s. auch AT), deutsche Übersetzung von H. Clementz, Berlin-Wien 1923; englische Übersetzung von H. St. Thackeray u. R. Marcus, Cambridge-London, 1977
- Bickermann Elias J. 1937, Der Gott der Makkabäer, Berlin.

- 1988, *The Jews in the Greek Age*, London.
- Bietak Manfred 1985, Eine "Rhythmusgruppe" aus der Zeit des späten Mittleren Reiches: ein Beitrag zur Instrumentenkunde des Alten Ägypten, in: *Jahrbuch des österreichischen archäologischen Instituts in Wien*, 56, 3-18.
- Bietenhard Hans 1977, Die syrische Dekapolis von Pompeius bis Trajan, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Bd. II/8, Berlin-New York, 220-261.
- Bikai Patricia Maynor 1978, *The Pottery of Tyre*, Warminster.
- Biran Avraham 1981, The Discovery of the Middle Bronze Age Gate at Dan, in: *BA*, 44/3, 139-144.
- 1985, The Dancer from Dan and the Mystery of the Empty Tomb, Stencil of the Hebrew Union College Office of Directors, Jerusalem.
- 1986, The Dancer from Dan, the Empty Tomb and the Altar Room, in: *IEJ*, 36/3-4, 168-187.
- Bird Phyllis 1987, The Place of Women in the Israelite Cultus, in: Miller et al. 1987, 397-420.
- Bittel Kurt 1968, Cymbeln für Kybele, in: Günther Wasmuth zum 80. Geburtstag gewidmet, Tübingen, 79-82.
- Blades James 1974, *Percussion Instruments and Their History*, London.
- Bliss Frederick Jones/Macalister R. A. Stewart, 1902, *Excavations in Palestine during the Years 1898-1900*, London.
- Bloedhorn Hanswulf 1989, The Capitals of the Synagogue of Capernaum: Their Chronological and Stylistic Classification with Regard to the Development of Capitals in the Decapolis and in Palestine, in: Rachel Hachlili, ed., *Ancient Synagogues in Israel*, Haifa, 49-52.
- BMC - Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Syria, London 1899.
- Bodley Nicholas B. 1946, The Auloi of Meroe, in: *AJA*, 50/2, 217-240.
- Borger Rykle et al. 1984, Rechts- und Wirtschaftsurkunden. Historisch-chronologische Texte (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments I/4), Gütersloh.
- Bonnet Max 1883, *Acta Thomae supplementum codicis apocryphi*, Lipsiae.
- BR, s. Galling 1977
- Bragard Rogers/deHen F. J. 1967, *Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden: I. Vorgeschichte, Alter Orient, Griechenland und Rom*, Stuttgart.
- Braun Joachim 1990/91, Iron Age Seals from Ancient Israel Pertinent to Music, in: *Orbis Musicae* 10, 11-26.

- 1993, "...die Schöne spielt die Pfeife". Zur nabatäisch-safaitischen Musikpflege, in: B. Habla, Hrsg., Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan, Tutzing, 167-84.
  - 1994a, Considerations on archaeo-musicology and the state of the art in Israel, in: C. Homo-Lechner, éd., *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, 139-48.
  - 1994b, Biblische Musikinstrumente, in: MGG2, Bd. 1, 1503-37.
  - 1994c, Exhibition Booklet in Conjunction with the ICTM Study Group Archaeology and Iconography of Music Conference 1994/95 at the Israel Museum Jerusalem, Jerusalem.
  - 1995, Die Musikikonographie des Dionysoskultes im römischen Palästina, in: T. Seebass u. T. Russel, Hrsg., *Imago Musicae VIII*, Lucca, 109-134.
  - 1997a, Musical Instruments, in: *OEANE*, vol. 4, 70-79.
  - 1997b, The Lute and Organ in Ancient Israel and Jewish Iconography, in: Axel Beer et al., Hrsg., Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Bd. 1, Tutzing, 163-188.
- Braun Joachim/Cohen Judith 1996, Jüdische Musik, in: MGG2, 1511-1569.
- Brentjes Burchard 1968, *Von Schanidar bis Akkad*, Leipzig-Berlin.
- Briend Jacque/Humbert Jean-Baptiste 1980, *Tell Keisan: 1971-1976*, Paris.
- Broshi Magen 1976, Excavations on Mount Zion, 1971-1972, in: *IEJ*, 26/2-3, 81-88.
- Bruneau Philippe 1982, Les Israélites de Délos et la juiverie Délienne, in: *Bulletin de correspondance hellénique*, CVI/I, 465-504.
- Brunner-Traut Emma 1938, *Der Tanz im alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*, Glückstadt-Hamburg-New York.
- Buchner Alexander 1956, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag.
- 1968, *Musikinstrumente der Völker*, Prag.
- Buchner Giorgio/Boardman John Boardman 1966, Seals from Ischia and the Lyre-player Group, in: *JDAI*, 81, 1-62.
- Burnay Charles 1789, *A General History of Music*, 3rd ed., London.
- CAH - The Cambridge Ancient History, vol. I-VII, Cambridge 1970-1984.
- CANE - J. M. Sasson, ed., *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 1-4, New York-London 1995.
- Caquot André/Sznycer Maurice/Herdner André 1974, *Textes ougaritiques*, I, Paris.
- Casetti Pierre 1977, Funktionen der Musik in der Bibel, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 24, 366-89.
- Catling Hector William 1964, *Cypriot Bronzework in the Mycenaean World*, Oxford.

- Caubet Annie 1986, Sanctuaires de Kition, in: *Studia Phoeniciae*, IV, 153-168.
- 1987, La musique à Ougarit: Nouveaux aperçus, in: *Académie des Inscriptions et Belles Lettres: Comptes Rendus des Séances de l'année 1987, novembre-décembre*, 4, Paris, 731-753.
- 1994, La musique du Levant au bronze récent, in: C. Homo-Lechner, éd., *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, 129-35.
- Chambon Alain 1984, Tell el-Far'ah, 1, Paris.
- Chehab Maurice 1951-54, Les terres cuites de Kharayeb, in: *Bulletin du Musée de Beyrouth*, X (1951-52) u. XI (1953-54).
- Chen Doron 1986, On the Chronology of the Ancient Synagogue at Capernaum, in: *ZDPV*, 102, 134-43.
- Childe V. Gordon 1951, *Man Makes Himself*, London.
- Clark Vincent A. 1976, New Epigraphical Material from the Harra Region of Jordan, in: *ADAJ*, XXI, 113-117.
- Clédat M. Jean 1915, Fouilles à Cheikh Zouede, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, XV, 15-48.
- Clermont-Ganneau Charles 1896, *Archaeological Researches in Palestine during the Years 1873-74*, vol. I, London.
- Cohen B. 1969, The Responsum of Maimonides Concerning Music, in: *Ders., Law and Tradition in Judaism*, New York, 167-81.
- Cohen Rudolf/Yisrael Yigal 1996, Smashing the Idols: Piecing Together an Edomite Shrine in Judah, in: *BAR* 20/4, 40-51.
- Collaer Paul/Elsner Jürgen 1983, *Nordafrika (= MGB I/8)*, Leipzig.
- Collon Domenic 1987, *First Impressions: Cylindrical Seals in the Ancient Near East*, London.
- Collon Domenic/Kilmer Anne D. 1980, The Lute in Ancient Mesopotamia, in: *The British Museum Yearbook*, 4, 13-28.
- Contenau D. Georges 1921, *Mission archéologique à Sidon*, Paris.
- Corbo Virgilio C. 1975, *Cafarnao I: Gli edifici della città*, Jerusalem.
- Cornill Carl H. 1914, *The Culture of Ancient Israel*, Chicago-London.
- Crane Fredericke 1996, The Marble Musicians from the Cyclades. Paper at the 8th International Conference for Archaeology of Music, Limassol, August 1996.
- Cross Frank Moore 1973, *Canaanite Myth and Hebrew Epic*, Cambridge.
- Crowfoot John Winter et al. 1957, *The Objects from Samaria, Samaria-Sebaste*, vol. III, London.
- Crown Alan D., ed., 1989, *The Samaritans*, Tübingen.
- Crown Alan D./Pummer Reinhard/Tal Abraham, ed., 1993, *Companion to Samaritan Studies*, Tübingen.

- Cuesta Ismael Fernandez de la 1983, *Historia de la musica española: desde los orígenes el "ars nova"*, Madrid.
- Culican William 1969, Dea Tyria Gravida, in: *The Australian Journal of Biblical Archaeology*, I/2, 35-50.
- Da'ana S. 1969, Excavations of a Mosaic at Jerash, in: *ADAJ*, 14, 58-60.
- Dar Shimon 1976, An Egyptian Sistrum from Sinai, in: *Tel Aviv*, 3/2, 79-80.
- Daumas François 1970, Les objets sacrés d'Hathor à Dendara, in: *Revue d'Egyptologie*, 22.
- Daszewski W. A./Michaelides D., 1989, *Führer der Paphos Mosaiken*, Cyprus.
- Davies W. D./Finkelstein L., ed., 1984, *The Cambridge History of Judaism: The Persian Period*, Cambridge.
- De Geuns C.H.F. 1980, Idumaea, in: *Jahrbericht van het voorasiatisch-egyptisch genootschap*, 26, 53-74.
- De Marini 1961, Komos, in: *Encyclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Bd. IV, Rom, 382-4.
- Demsky Aaron 1986, When the Priests Trumpeted the Onset of the Sabbath, in: *BAR*, 12/6, 50-52.
- Deubner Ludwig 1929, Die viersaitige Leier, in: *Athenische Mitteilungen*, 54, 194-200.
- Dever William G. 1983, Material Remains and the Cult in Ancient Israel: An Essay in Archaeological Systematics, in: C. L. Meyers/M. O'Connor, eds., *The Word of the Lord Shall Go Forth*, Festschrift for D.N. Freedman, Winona Lake, Ind. 571-87.
- 1984, Asherah, Consort of Yaweh? New Evidence from Kuntillet 'Ajrud, in: *BASOR*, 255, 21-37.
- 1987, The Contribution of Archaeology to the Study of Canaanite and Early Israelite Religion, in: Miller et al. 1987, 209-247.
- Devries Lamoine F. 1987, Cult Stands: A Bewildering Variety of Shapes and Sizes, in: *BAR*, 13/4, 26-37.
- Diagram 1976, Diagram Group, *Musical Instruments of the World*, USA-UK, Peddington Press.
- Dixon D. M./Wachsmann K. P. 1964, A Sandstone Statue of an Auletes from Meroe, in: *Kush*, XII, 119-125.
- Doelger F. J. 1934a, Glöckchen im Ritual der Arvalbrüder?, in: *Antike und Christentum*, 4, 243-44.
- 1934b, Klingeln, Tanz und Händeklatschen im Gottesdienst der christlichen Melitianer in Ägypten, in: *Antike und Christentum*, 4, 245-65.



- 1934c, Die Glöckchen am Gewand des jüdischen Hohenpriesters, in: *Antike und Christentum*, 4, 233-42.
- Dornemann Rudolph Henry 1983, *The Archaeology of the Transjordan in the Bronze and Iron Ages*, Milwaukee, Wisc.
- Dothan Moshe 1958, Some Problems of the Stratigraphy in Megiddo XX, in: *Eretz-Israel*, 5, 38-40 (Hebr.).
- 1970, The Musicians of Ashdod, in: *Archaeology*, 23/4, 310-311.
- 1971, Ashdod II-III: The Second and Third Seasons of Excavations 1963, 1965 (Atiqot/Engl. series, IX-X), Jerusalem.
- 1979, Tel Akko: Some Clues to the Picture of a Great City, in: *Hecht Festschrift*, 132-147.
- 1983, Ancient Synagogues: Hammat Tiberias, Early Synagogues and the Hellenistic and Roman Remains, Jerusalem.
- Dothan Trude 1982, *The Philistines and their Material Culture*, Jerusalem.
- 1989, The Arrival of the Sea People: Cultural Diversity in Early Iron Age Canaan, in: Seymour Gitin/W. G. Dever, ed., *Recent Excavations in Israel: Studies in Iron Age Archaeology*, New York (= *AASOR*, 49), 1-14.
- Dothan Trude/Dothan Moshe 1992, *People of the Sea*, New York-Toronto.
- Downey Glanville 1963, *Gaza*, Norman, Okla.
- Drechsler Johannes 1671, De cithara Davidica, *Dissertatio*, in: Ugolino 1767, 171-206.
- Duchesne-Guillemin Marcelle 1984, *A Hurrian Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music*, Malibu.
- 1993, *Les instruments de musique dans l'art Sassanide*, Genf.
- Dunbabin Katherine M. D. 1978, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford.
- Dyk P. J. van 1990, Current Trends in Pentateuch Criticism, in: *Old Testament Essays*, vol. 3, 191-202.
- Eichmann Ricardo 1988, Zur Konstruktion und Spielhaltung der Altorientalischen Spiesslauten: von den Anfängen bis in die seleukidisch-parthische Zeit, in: *Baghdader Mitteilungen*, 19, Berlin, 583-625.
- 1995, *Koptische Lauten*, Mainz.
- EJ - *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 1-16, Jerusalem 1971.
- Elgavish Joseph 1975, Shiqmona, 1975, in: *IEJ*, 25/4, 257-258.
- Ellermeier Fr. 1970a, Beiträge zur Frühgeschichte altorientalischer Saiteninstrumente, in: A. Kuschke/E. Katsch, Hrsg., *Archäologie und Altes Testament: Festschrift für Kurt Gallig*, Tübingen, 75-90.
- 1970b, Die ersten literarischen Belege für die Doppeloboe in Ugarit, in: *Theologische und orientalische Arbeiten* 2, 10-21.

- Elsner Jürgen 1969, Remarks on the Big Ar'gul, in: Yearbook of the International Folk Music Council, vol. 1, 232-39.
- Engel Carl 1864, The Music of the Most Ancient Nations, London.
- Engle I. 1979, Pillar Figurines in Iron Age Israel, Ph.D. Thesis, Pittsburg.
- Epstein Claire 1973, Hamitkan hapulchani b'schichva XIX b'Megiddo (The Cult Stand in Stratum XIX in Megiddo), in: Eretz-Israel, 11, 54-57 (Hebr.).
- ERE - Dagon, in: Encyclopedia of Religion and Ethics, vol. IV, New York.
- Farmer Henry George 1966, Islam (= MGB III/2), Leipzig.
- Fellerer Karl Gustav 1956, Darstellungen von Musikinstrumenten auf dem Kölner Mosaik, in: Fremersdorf 1956, 65-9.
- Field Henry 1952, Camel Brands and Graffiti from Iraq, Syria, Jordan, Iran and Arabia, in: JAOS 15, suppl., 1-25.
- Finensinger Sol Baruch 1926, Musical Instruments in the Old Testament, in: HUCA, III, 21-76.
- 1931/32, The Shofar, in: Hebrew Union College Annual, VIII/IX, 193-228.
- Finkelstein Israel 1988, The Archaeology of the Israelite Settlement, Jerusalem.
- 1995, The Date of the Settlement of the Philistines in Canaan, in: Tel Aviv, 22/2, 213-39.
- Finkelstein Israel/Na'aman Nadav 1994, From Nomadism to Monarchy, Jerusalem.
- Finney Paul Corby 1978, Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?, in: Journal of Jewish Art, 5, 6-15.
- Fitzgerald Gerald M. 1931, Beth-Shean Excavations 1921-23, The Arab and Byzantine Levels, Philadelphia.
- 1925, Report on excavations in the Northern Cemetery of Beth Shean. MS (Archives of the University Museum, Philadelphia)
- FJA - Flavius Josephus, Jüdische Altertümer, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Heinrich Clementz, Bd. I-II, Berlin-Wien 1923.
- FJK - Flavius Josephus, Geschichte des Jüdischen Krieges, übersetzt von Heinrich Clementz, Berlin-Wien 1923.
- Fleischhauer Günter 1964, Rom und Etrurien (= MGB II/5), Leipzig.
- Fletcher Sir Banister 1975, A History of Architecture, 18th ed., London.
- Forkel Johann N. 1788, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 1, 99-184, Leipzig.

- Foucher Louis 1975, Le char de Dionysus, in: La mosaïque gréco-romaine. IIe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique: Vienna 1971, Paris, 55-61.
- Foxvog D. A./Kilmer A. D. 1980, Music, in: The International Standard Bible Encyclopedia, vol. 3, 436-49.
- Frankel David 1977, A Possible Relative to the Gilat Woman, in: IEJ, 27/1, 38-39.
- Franken Hendricus Jacobus 1960, The Excavations at Deir 'Alla in Jordan, in: VT, X/4, 386-393.
- Fredericq-Homes D. 1987, Inoubliable Petra, in: VR, 151.
- Freedman David Noel 1985, But Did King David Invent Musical Instruments?, in: BR, 1/2, 48-51.
- 1987, Yahweh of Samaria and his Asherah, in: BA, 50/4, 241-249.
- Fremersdorf F. 1956, Das römische Haus mit dem Dionysus-Mosaik von dem Südportal des Kölner Domes, Berlin.
- Friedenberg Daniel M. 1994/95, The Evolution and Use of Jewish Byzantine Stamp Seals, in: Walters Art Gallery Journal, 52/53, 1-21.
- Fritz Volkmar 1987, Conquest or Settlement? The Early Iron Age in Palestine, in: BA, 50/2, 84-100.
- Fulco William J. 1976, The Canaanite God Resep, New Haven, Conn.
- Galling Kurt, Hrsg., 1977, Biblisches Reallexikon, Tübingen.
- Galpin Francis W.G. 1937, The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians, Cambridge.
- Gardiner Alan Henderson et al. 1952, The Inscriptions of Sinai, vol. I-II, London.
- Garrod Dorothy Annie Elizabeth 1932, A New Mesolithic Industry: The Natufian of Palestine, in: JRAI, LXII, 257-69.
- 1957, The Natufian Culture: The Life and Economy of a Mesolithic People in the Near East, in: Proceedings of the British Academy, XLIII, 220-22.
- Gazit D./Lender I. 1992, St. Stephans Church at Beer Shema, Northewrn Negev, in: Qadmoniot, 25/1-2 (97-98), 33-40.
- George Beate 1978, Hathor, Herrin der Sistren, in: Medelhavsmuseet, 13, Stockholm, 25-31.
- Gerbert Martin 1774, De cantu et musica sacra..., Tomus I, St. Blasius.
- Gerson-Kiwi Edith 1957, Musique dans la Bible, in: Dictionnaire de la Bible, Supplément V, Paris, 1411-1468.
- 1974, Horn und Trompete im Alten Testament: Mythos und Wirklichkeit, in: Studia Instrumentorum Musicae Popularis, Bd. 3, Stockholm, 57-60.

- 1980a, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel Aviv.
- 1980b, *Cheironomy*, in: NGD, Bd. 4, 191-6.
- Gesenius Wilhelm et al. 1921, *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, 17. Aufl., Leipzig.
- Giesel Helmut 1978, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente in Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*, Regensburg.
- Gitin Seymour/Dothan Trude Dothan 1987, *The Rise and Fall of Ekron of the Philistines*, in: BA, December 1987, 197-222.
- Giveon Raphael 1971, *Les Bédouins Shosou des Documents Égyptiens*, Leiden.
- 1972, *Hator k'elat hanegina b'Sinai* (Hathor als Musik-Göttin im Sinai), in: Tatzlil, 12, 5-9 (Hebr.).
- 1978, *The Impact of Egypt on Canaan* (OBO 20), Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- 1988, *Scarabs from Recent Excavations*, in: D. Warburton/C. Vehlinger, Hrsg., Israel, Freiburg.
- Glueck Nelson 1940, *The Other Side of the Jordan*, New Haven.
- 1965, *Deities and Dolphins: The Story of the Nabataeans*, New York.
- Goldmann Hetty 1956, *Excavations at Gozlu Kule: Tarsus*, vols. 1-2, Princeton.
- Goodenough Erwin Ramsdell 1953-1968, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, vol. I-XIII, New York.
- Gordon Cyrus Herzl 1961, *Canaanite Mythology*, in: Samuel Noah Kramer, ed., *Mythologies of the Ancient World*, New York, 181-218.
- 1965, *Ugaritic Textbook*, Rome.
- Grace Virginia R. 1956, *The Canaanite Jar*, in: Saul Weinberg, ed., *The Aegean and the Near East*, New York, 80-109.
- Graetz Heinrich Hirsch 1881, *Die Musikinstrumente im Jerusalemischen Tempel und der Musikchor der Leviten*, in: *Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 30, 241-259.
- Greenfield J. C. 1974, *The Marzeah as a Social Institution*, in: *Acta Antiqua Academiae Scientiae Hungaricae*, 22, 451-455.
- Greifenhagen Adolf 1929, *Die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert*, Königsberg.
- Gressmann Hugo 1903, *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament*, Giessen.
- 1927, *Altorientalische Bilder zum Alten Testament*, Berlin-Leipzig.
- Grosberg A./Amit D./Bayer B. 1993, *Response*, in: *Qadmoniot*, 26/1-2, 64-67.

- Guepin J. P. 1968, *The Tragic Paradox*, Amsterdam.
- Gunneweg Antonius H. J. 1972, *Geschichte Israels bis Bar Kochba*, Stuttgart.
- Gutmann Joseph, ed., 1981, *Ancient Synagogues: The State of Research*, Ann Arbor.
- Haas Gerlinde 1985, *Die Syrinx in der Griechischen Bildkunst*, Wien-Köln-Graz.
- Hachlili Rachel 1971, *Figurines and Kerno*, in: Dothan M. 1971, 125-135.
- ed., 1989, *Ancient Synagogues in Israel: Third-Seventh Century CE*, Haifa.
- Hachmann Rolf, Hrsg., 1983, *Frühe Phöniker im Libanon*, Mainz am Rhein.
- 1989, *Kamid-el-Loz 1963-1981: German Excavations in Libanon*, in: Berytus, 37, 7-187.
- Hadley Judith M. 1987, *Some Drawings and Inscriptions on Two Pithoi from Kuntillet 'Ajrud*, in: VT, XXXVII/2, 180-213.
- Haik-Vantoura Suzanne 1991, *The Music of the Bible revealed*, Berkeley-San-Francisco 1991.
- HAL - Koehler Ludwig/Baumgartner Walter (/Stamm Johann Jakob), *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, Bd. I-IV, Leiden 1967-1990.
- Hamburger Anit 1968, *Gems from Caesarea Maritima*, in: Atiqot, VIII (Engl. ser.), 1-25.
- 1986, *Surface-finds from Caesarea Maritima-Tesserea*, in: I. Levin/E. Netzer, *Excavations at Caesarea Maritima Final Report (= Qedem, 21)*, Jerusalem, 187-204.
- Hamdy Bey O./Reinach Theodore 1892, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris.
- Hamilton R. W./Husseini A. 1935, *Excavations at Tell Abu Hawam*, in: QDAP, IV, 1-69.
- Hammerstein Reinhold 1986, *Macht und Klang: Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern.
- Hammond Philip C. 1973, *The Nabateans – their History, Culture and Archaeology*, Gothenburg.
- 1982, *The Excavations at Petra 1974, Cultural Aspects of Nabatean Architecture, Religion, Art and Influence*, in: A. Hadidi, ed., *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, I, Amman, 231-238.
- Hanbury-Tenison Jack 1985, *A Late Chalcolithic Bowl Stand from Pella, Jordan*, in: PEQ, 117/2, 100-101.
- Haran Menahem 1958, *The Bar-Reliefs on the Sarcophages of Ahiram King of Byblos*, in: IEJ, 8/1, 15-25.

- Harding Ann 1973, *An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms*, Guppigen.
- Harding G. Lankester 1950, *A Roman Family Vault on Jebel Jofeh, Amman*, in: QDAP, XIV, 81-94.
- 1953, *The Cairn of Hani'*, in: ADAJ, II, 8-56.
- 1969, *A Safaitic Drawing and Text*, in: *Levant* 1, 68-72.
- Harrington Spencer P. M. 1996, *Sanctuary of the Gods*, in: *Archaeology*, March-April 1996, 29-35.
- Harris William 1982, *'Sounding Brass' and Hellenistic Technology*, in: BAR, 8/1, 38-41.
- Hartmann Henrike 1960, *Die Musik der Sumerischen Kultur*, Frankfurt/Main 1960.
- Häusler A. 1960, *Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa*, in: *Wissenschaftliche Zeitung der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg*, IX, 3, 321-331.
- Hawkins John 1776, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, vol. 3, Kap. 20.
- Heaton R.W. 1965, *Everyday Life in Old Testament Times*, New York.
- Hecht Reuben R. 1979, *Reuben R. Hecht Festschrift*, Jerusalem (Hebr.).
- Hedley Ch. 1922, *How Savages Use The Sea Shells*, in: *The Australian Museum Magazine*, October 1922, 163-167.
- Hengel Martin 1974, *Judaism and Hellenism: Studies in their Encounter in Palestine During the Early Hellenistic Period*, vol. I-II, Tübingen-Philadelphia.
- Henig Martin/Whiting Mary 1987, *Engraved Gems from Gadara in Jordan*, Oxford.
- Henry Don G. 1977, *An Examination of the Artificial Variability in the Natufian Palaestine*, in *Eretz-Israel*, 13, 229-40.
- Herrmann Christian 1994, *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel. Mit einem Ausblick auf ihre Rezeption durch das Alte Testament (OBO 138)*, Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Herder Johann Gottfried 1783, *Vom Geist der Ebraeischen Poesie*, Dessau.
- Herrmann Siegfried 1973, *Geschichte Israels in alttestamentlicher Zeit*, München.
- Hestrin Ruth 1971, *Figurines and Kernoi*, in: Dothan M. 1971, 125-137.
- 1987a, *The Cult Stand from Ta'anach and its Religious Background*, in: *Studia Phoenicia*, V, 61-77.
- 1987b, *The Lachish Ewer and the 'Asherah*, in: *IEJ*, 37/4, 212-223.
- Hestrin Ruth/Dayagi-Mendels Michal 1979, *Inscribed Seals – First Temple Period: Hebrew, Ammonite, Moabite, Phoenician and Aramaic*, Jerusalem.

- Hickmann Ellen 1982, Eine ägyptische Harfendarstellung aus hellenistisch-römischer Zeit, in: Jost Kuckutz, Hrsg., Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 10, Wiesbaden, 9-19.
- Hickmann Ellen/Hughes David H., ed., 1988, *The Archaeology of Early Music Cultures*, Bonn.
- Hickmann Ellen/Manniche Lise 1989, Altägyptische Musik, in: C. Dahlhaus, Hrsg., *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. I, Laaber, 31-75.
- Hickmann Hans 1946, *La Trompette dans l'Égypte Ancienne*, Cairo.
- 1949a, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire: Instruments de Musique*, Cairo.
- 1949b, *Cymbals et Crotales dans l'Égypte Ancienne*, Cairo.
- 1951, Zur Geschichte der altägyptischen Glocken, in: *Musik und Kirche*, 2/1, 3-18.
- 1952-53, *Les Harpes de l'Égypte Pharaonique: essai d'une nouvelle classification*, in: *Bulletin de l'Institut de l'Égypte*, XXXV, 309-368.
- 1955, Flöteninstrumente: Altertum, in: *MGG1*, 4, 323-335.
- 1956a, 45 *Siecles de Musique dans l'Égypte Ancienne*, Paris.
- 1956b, Glocke, in: *MGG1*, 5, 267-276.
- 1959, Klarinette: Altertum, in: *MGG1*, 7, 996-1005.
- 1960a, Laute, in: *MGG1*, 8, 345-56.
- 1960b, Leier, *MGG1*, 8, 517-28.
- 1961a, Ägypten (= *MGB1*, II/1), Leipzig.
- 1961b, Vorderasien und Ägypten in musikalischem Austausch, in: *ZDMG*, III, 23-41.
- 1963, *Rassel*, in: *MGG1*, 11, 7-12.
- Hillers Debert R. 1970, The Goddess with the Tambourine: Reflections on an Object from Ta'anach, in: *Concordia Theological Monthly*, LI/9, 606-619.
- Hitti Philip K. 1957, *History of Syria including Lebanon and Palestine*, London.
- Hoch James E. 1994, *Semitic Words in Egyptian Texts of the New Kingdom and Third Intermediate Period*, Princeton.
- Hoehne E. 1965, *Musik in der Kunst*, Leipzig.
- Holladay John 1987, Religion in Israel and Judah under the Monarchy: An Explicitly Archaeological Approach, in: Miller et al. 1987, 249-299.
- Holland T.A. 1977, A Study of Palestine Iron Age Baked Clay Figurines with Special Reference to Jerusalem: Cave 1, in: *Levant*, IX, 121-155.

- Homes-Fredericq D. 1987, Possible Phoenician Influences in Jordan in the Iron Age, in: *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, III, Amman-London-New York, 89-96.
- Horn Festschrift 1986, L. T. Geraty/L. G. Herr, ed., *The Archaeology of Jordan and Other Studies*, Berrien Springs, MI.
- Horn Heinz Guenter 1972, *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, Bonn.
- Hornbostel Erich M. von/Sachs Curt 1914, Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 553-590.
- Horsfield George et al. 1933, Prehistorical Rock Drawings in Transjordan, in: *AJA XXXVII*, 381-86.
- Horsfield George/Horsfield A. 1942, Sela-Petra: The Rock of Edom and Nabataea, in: *QDAP*, 9.
- Howe Bruce 1950, Two Groups of Rock Engravings from Hijaz, in: *JNES*, IX, 8-17.
- HUCA - Hebrew Union College Annual
- IDB - The Interpreter's Dictionary of the Bible, vol. I-IV, New York.
- IEJ - Israel Exploration Journal
- Illiffe J. H. 1934, Rock Cut Tomb at Tarshiha, in: *QDAP*, III, 9-16.
- 1936, A Hoard of Bronzes from Askalon, in: *QDAP*, V, 61-68.
- ILN - Illustrated London News
- INJ - Israel Numismatic Journal
- Israeli Yael/Avida Uri 1988, *Oil Lamps from Eretz Israel*, Jerusalem (Hebr.).
- Jackson J. Wilfrid 1916, Shell Trumpets and their Distribution in the Old and New World, in: *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, 60/8, 1-22.
- Jacobsen Thorkild 1970, *Towards the Image of Tammuz and other Essays on Mesopotamian History and Culture*, Cambridge, Mass.
- Jahn Johann 1817, *Biblische Archäologie*, I. Teil, I. Band, Wien.
- James Frances 1966, *The Iron Age at Beit Shean: A Study of Levels VI-IV*, Philadelphia.
- James Montague Rhodes 1924, *The Apocryphal New Testament*, Oxford.
- JAOS - Journal of the American Oriental Society
- JARCE - Journal of the American Research Centre in Egypt
- JDAI - Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
- Jenkins Gilbert Kenneth 1972, *Monnaies grècques*, Paris.
- JNES - Journal of Near Eastern Studies
- Jones Allen 1972, The Philistines and the Hearth: Their Journey to the Levant, in: *JNES*, 31/4, 343-350.
- JRAI - Journal of the Royal Anthropological Institute



JRAS - Journal of the Royal Asiatic Society

Kadman Leo 1961, The Coins of Akko Ptolemais, Jerusalem.

Kandeel H. 1969, Excavations of the Mosaic in Masarisa Courtyard, ADAJ 14, 61-6.

Kantor Helene 1956, Syro-Palestine Ivories, in: JNES, 15, 153-74.

Kaplan Jacob 1987, A Lead Weight from Ashdod with Jewish Symbols, in: IEJ, 37/1, 51-3.

Karageorghis, Vassos 1982, Cyprus from the Stone Age to the Romans, London.

Karamatov Fajsulla 1983, Uzbek Musical Instruments, in: Asian Music, 15/1, 11-53.

Kartomi Margaret J. 1990, On Concepts and Classification of Musical Instruments, Chicago-London.

Kaufmann Walter 1981, Altindien (= MGB II/8), Leipzig.

Keel Othmar 1972, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament am Beispiel der Psalmen, Zürich.

— 1974, Die Weisheit spielt vor Gott: Ein ikonographischer Beitrag zur Deutung des *mesahäqät* in: Spr. 8,30, Freiburg/Schweiz-Göttingen.

— 1976, Musikinstrumente, Figuren und Siegel im jüdischen Haus der Eisenzeit II, in: Heiliges Land, 4, 35-43.

— 1977, Vögel als Boten. Studien zu Ps 68, 12-14, Gen 8, 6-12, Koh 10,20 und dem Aussenden von Botenvögeln in Ägypten (OBO 14), Freiburg/Schweiz-Göttingen.

— 1981, Zeichen der Verbundenheit. Zur Vorgeschichte und Bedeutung der Forderungen von Deuteronomium 6,8f. und Par., in: P. Casetti/O. Keel/A. Schenker, eds., Mélanges Dominique Barthélemy. Études bibliques offertes à l'occasion de son 60<sup>e</sup> anniversaire (OBO 38), Freiburg/Schweiz-Göttingen.

— 1985, Bildträger aus Palästina/Israel und die besondere Bedeutung der Miniaturkunst, in: O. Keel/S. Schroer, Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel, Bd. I (OBO 67), Freiburg/Schweiz-Göttingen, 7-47.

— 1992, Iconography and the Bible, in: ABD, vol. 3, 358-374.

— 1994, Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel, Band IV (OBO 135), Freiburg/Schweiz-Göttingen.

— 1995, Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung (OBO.SA 10), Freiburg/Schweiz-Göttingen.

— 1997a, Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I (OBO.SA 13), Freiburg/Schweiz-Göttingen.

- 1997b, Die Rezeption ägyptischer Bilder als Dokumente der biblischen Ereignisgeschichte (Historie) im 19. Jahrhundert, in: Elisabeth Staehelin/Bertrand Jaeger, Hrsg., Ägypten-Bilder. Akten des "Symposiums zur Ägypten-Rezeption" (OBO 150), Freiburg/Schweiz-Göttingen, 51-79.
- Keel Othmar/Keel-Leu Hildi Keel-Leu/Schroer Silvia 1989, Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel, Bd. II, Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Keel Othmar/Küchler Max 1982, Orte und Landschaften der Bibel, Band II: Der Süden, Zürich u. a.-Göttingen.
- Keel Othmar/Shuval M./Uehlinger Chr. 1990, Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel, Bd. III, Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Keel Othmar/Uehlinger Christoph 1998, Göttinnen, Götter und Gottessymbole, 4. Aufl., Freiburg-Basel-Wien.
- Keel-Leu Hildi 1991, Vorderasiatische Stempelsiegel. Die Sammlung des biblischen Instituts der Universität Freiburg (OBO 110), Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Keil K. Fr. 1858-59, Handbuch der Biblischen Archäologie, Frankfurt/Main-Erlangen.
- Kelm George/Mazar Amihai 1982, Three Seasons of Excavations at Tel Batash – Biblical Timnah, in: BASOR, 248, 1-36.
- Khairy Nabil J. 1990, The 1981 Petra Excavations, vol. 1 (= Abhandlungen des Deutschen Palästinavereines, Bd. 13), Wiesbaden.
- Kilmer Anne Draffkorn 1974, The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation, in: RA, 68, 69-82.
- Kilmer Anne Draffkorn/Collon Domenice 1980-83, Laute; Leier, in: RIA, Bd. VI, 512-7; 576-82.
- Kilmer Anne Draffkorn/Collon Domenice/de Martino Stefano 1995-7, Musik, in: RIA, Bd. VIII, 463-91.
- Kilmer Anne Draffkorn/Crocker Richard L./Brown Robert R. 1976, Sounds from the Silence, Phonodisc: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music, Berkeley.
- King Philip J. 1988, The Marzeah Amos Denounces, in: BAR, 14/4, 34-44.
- Kinnkeldey Otto 1960, Kinnor, Nebel – Cithera, Psalterium, in: Joshua Bloch Memorial Volume, New York, 40-53.
- Kinsky Georg 1930, A History of Music in Pictures, London-Toronto-New York.
- Kircher Athanasius 1650, Musurgia Universalis, Rom.
- Kloner Amos 1991, Maresha, in: Qadmoniot, 24/3-4 (95-96), 70-85.
- Kletter Raz 1996, The Judean Pillar-Figurines and the Archaeology of Asherah (BAR International Series 636), Oxford.

- Kloner Amos/Braun Joachim 1999, The First Depiction of a Triangular Harp (Megiddo, 4th mill. B.C.), in: *Orientalische Archäologie*, DAI Berlin (in Vorb.).
- Knauf Ernst A. 1986, Die Herkunft der Nabatäer, in: Lindner 1986, Ms. 74-86.
- 1988, Ein safaitisches Felsbild vom Gebel Qurma und die "Meder" in Bosra, in: *Damaszener Mitteilungen*, 3, 77-82.
- Kolari Eino 1947, Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament, Helsinki.
- Kolbach Berthold 1916, Das Widderhorn (Shofar), in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, XXVI, 113-128.
- Kraus Samuel 1910-1912, *Talmudische Archäologie*, 1.-3. Bd., Leipzig.
- Kraeling C. H./Mowry L. 1960, Music in the Bible, in: E. Werllesz, ed., *Ancient and Oriental Music*, 2nd ed., London, 282-312.
- KTU - Manfred Dietrich/Oswald Loretz/Joaquín Sanmartín, ed., *The Cuneiform Alphabetic Texts from Ugarit, Ras Ibn Hani and Other Places*, Münster 2. Aufl., 1995.
- Kubik Gerhard 1982, Ostafrika (= MGB I/10), Leipzig.
- Kuhnén Hans-Peter 1990, Palästina in griechisch-römischer Zeit (*Handbuch der Archäologie Vorderasiens*, Bd. II/2), München.
- Kutscher Rafhael 1990, The Cult of Dumuzi / Tammuzi in Ur III, in: J. Klein/A. Skaisted, ed., *Bar-Ilan Studies in Assyrology*, dedicated to Pinhas Artzi, Ramat-Gan, 29-44.
- LA - Liber Annus
- LÄ - Wolfgang Helck/Eberhard Otto, Hrsg., *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 1-6, Wiesbaden 1975-86.
- Lachmann Robert 1974, *Posthumous Works*, ed. by E. Gerson-Kiwi, Jerusalem.
- 1978, *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba*, Jerusalem.
- Lamon Robert S./Shipton Geoffrey M. 1939, *Megiddo I, Seasons of 1925 Strata I-V*, Chicago.
- Landels John Gray 1963, The Brauron Aulos, in: *ABSA*, 58, 116-119.
- 1964, Fragment of Auloi Found in the Athenian Agora, *Hesperia*, XXXIII/4, 392-400.
- 1966, Ship-Shape and Sambuca-Fashion, in: *The Journal of Hellenic Studies*, 86, 69-77.
- 1968, A Newly Discovered Aulos, in: *ABSA*, 63, 231-238.
- 1981, The Reconstruction of Ancient Greek Auloi, in: *World Archaeology*, 12/3, 298-302.
- Langdon Stephen 1921, Babylonian and Hebrew Musical Terms, in: *JRAS*, April 1921, 169-91.

LAW - Lexikon der Alten Welt, Stuttgart 1965.

Layard Austin Henry 1849, *Nineveh and its Remains...*, 3rd ed., I-II, London.

Lemaire André 1984, Who or What was Yahweh's Asherah, in: *BAR*, X/6, 42-51.

Le Monde de la Bible 1985, Aux sources du chant sacré, in: *Le Monde de la Bible*, 37.

Lessing Eric 1969, *Vérité et poésie de la Bible*, Paris.

Levi Doro 1947, *Antioch Mosaic Pavements*, vol. I-II, Princeton.

Levine Lee I., ed., 1981, *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem.

Lieberman Saul 1942, *Greek in Jewish Palestine*, New York.

— 1950, *Hellenism in Jewish Palestine*, New York.

Liebowitz Harold 1967, Horses in New Kingdom Art and the Date of an Ivory from Megiddo, in: *JARCE*, 6, 129-134.

— 1980, Military and Feast Scenes on Late Bronze Palestinian Ivories, in: *IEJ*, 30/3-4, 162-9.

LIMC - Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Bd. 1-4, Zürich-München 1981-.

Lindner Manfred, Hrsg., 1970, *Petra und das Königreich der Nabatäer*, Nürnberg.

— 1986, *Petra: Neue Ausgrabungen und Entdeckungen*, München.

Loffreda Stanislao 1984, Le sinagoghe di Cafarnao, in: *Bibbia e Oriente*, XXVI/2, 103-114.

— 1981, The Late Chronology of the Synagogue of Capernaum, in: Levine 1981, 52-56.

Loud Gordon 1936, News from Armageddon, in: *ILN*, 1108-1110.

— 1938, The pavement artists of 5000 years, in: *ILN*, 975.

— 1939, *The Megiddo Ivories*, Chicago.

— 1948, *Megiddo II; Seasons of 1935-1939*, Chicago.

Luckenbill Daniel David 1924, *The Annals of Sennacherib*, Chicago.

Lund Cajsa 1980, Methoden und Probleme der Nordischen Musikarchäologie, in: *Acta Musicologica*, LII, 1-13.

— 1987, Debates, in: *Acta Musicologica*, 1, 22.

Lurker Manfred 1973, *Wörterbuch Biblischer Bilder und Symbole*, München.

M - Mischna (Die Mischna, hrsg. von G. Beer u. a., Giessen 1912ff.)

MacAlister R. A. Stewart 1909, Twentieth Quarterly Report on the Excavations at Gezer, in: *PEFQ*, 41, 13-25.

— 1912, *The Excavations at Gezer 1902-1905 and 1907-1909*, vol. I-III, London.

- Magen Itzhaq 1992, Batei kneset shomroniim (Synagogen der Samariter), in: Qadmoniot, 25/3-4 (99/100), 66-90 (Hebr.).
- 1993, T'shuva (Antwort), in: Qadmoniot, 26/3-4 (103/104), 68 (Hebr.).
- MAI - Music in Ancient Israel, Haifa Music Museum, Haifa 1972.
- Maier Johann/Schubert Kurt 1982, Die Qumran-Essener: Texte der Schriftrollen und Lebensbild der Gemeinde, München-Basel.
- Manniche Lise 1973, Rare Fragments of a Round Tambourine in the Ashmolean Museum, Oxford, in: Acta orientalia, 35, 29-36.
- 1975, Ancient Egyptian Musical Instruments, München.
- 1976, Musical Instruments from the Tomb of Tut-'ankhamun, Oxford.
- 1987, The City of the Dead: Thebes in Egypt, London.
- 1988, The Erotic Oboe in Ancient Egypt, in: Hickmann/Hughes 1988, 189-98.
- Marcuse Sybil 1975, Musical Instruments, A Comprehensive Dictionary, New York-London.
- Marquet-Krause J. 1949, Les Fouilles d'Ay, Paris.
- Martini G. B. 1757, Storia della musica, vol. 1, Bologna.
- Matz Friedrich 1968-1974, Die Dionysischen Sarkophage, Teil I-IV, Berlin.
- May Herbert Gordon 1935, Material Remains of the Megiddo Cult, Chicago.
- MAW - Music in the Ancient World, Haifa: Museum of Ancient Art 1971.
- Mazar Amihai 1973, Mikdash plischti b'Tel Qasile (Ein philistischer Tempel in Tel Qasil), in: Qadmoniot, 21/1, 20-23 (Hebr.).
- 1980, Excavations at Tell Qasile I (Qedem 12), Jerusalem.
- 1985, Excavations at Tell Qasile II (Qedem 20), Jerusalem.
- Mazar Benjamin 1976, The "Orpheus" Jug from Megiddo, in: F. M. Cross et al., ed., Magdalia Deis, Essays on the Bible and Archaeology in Memory of Ernest Wright, New York, 187-92.
- Mazar Benjamin/Dothan Trude 1966, En Gedi: The First and Second Season of Excavations 1961-62 (Atiqot/Engl. series, V) Jerusalem.
- Mazar Eilat 1993, Akhziv, in: Excavations and Surveys in Israel, 12, English Edition, 5-6.
- McCown Chester Charlton 1947, Tell en Nasbeh, vol. I-II, Berkeley-New Haven.
- McGovern Patrick Edward 1986, Late Bronze Palestine Pendants, Sheffield.

- 1987, *Central Transjordan in the Late Bronze and Early Iron Ages: An Alternative History and Archaeology of Jordan*, III, Amman-London-New York, 267-74.
- McKinnon James 1965, *The Meaning of the Patristic Polemic Against Musical Instruments*, in: *Current Musicology*, 1, 69-82.
- 1968, *Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters*, in: *JAMS*, 21, 3-20.
- 1979-80, *The Exclusion of Musical Instruments from the Ancient Synagogues*, in: *PRMA*, 106, 77-87.
- 1986, *On the Question of Psalmody in the Ancient Synagogue*, in: *Early Music History*, 6: *Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge, 159-191.
- 1987, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge.
- Megaw J. Vincent 1960, *Penny Whistles and Prehistory*, in: *Antiquity*, 34, 6-13.
- Mendenhall George H. 1986, *Cultural History and the Philistine Problem*, in: Lawrence T. Garaty/Larry G. Herr, ed., *The Archaeology of Jordan and Other Studies Presented to Sigfried H. Horn*, Berrien Springs, Mich., 525-46.
- Merkelbach Reinhold 1988, *Die Hirten des Dionysos*, Stuttgart.
- Meshel Zeev 1976, *Kuntilat 'Ajrud – an Israelite Site on the Sinai Border*, in: *Qadmoniot*, 36/4, 119-24.
- 1977, *A Lyre Player Drawing from 'Ajrud in Sinai*, in: *Tatzlil*, 17, 109-10 (Hebr.).
- 1978, *Kuntilat 'Ajrud: A Religious Centre from the Time of the Judean Monarchy on the Border of Sinai*, in: *Israel Museum Catalogue* 75, Jerusalem.
- 1979, *Did Yaweh Have A Consort?* in: *BAR*, 5/2, 24-35.
- Meshorer Yaakov 1971, *Klei negina b'matbeot Eretz-Israel (Musikinstrumente auf Münzen von Eretz Israel)*, in: *Tatzlil*, 11, 140-143 (Hebr.).
- 1982, *Ancient Jewish Coinage*, vol. I-II, New York.
- 1984-85, *The Coins of Caesarea Paneas*, in: *INJ*, 8, 37-58.
- Meshorer Yaakov/Qedar Shafa 1991, *The Coinage of Samaria in the Fourth Century BCE*, Jerusalem.
- Meyer Jan-Waalke 1987, *Die Silberschale VA14117 – Ägyptisch oder Phönizisch?* in: *Studia Phoenicia*, V, 167-180.
- Meyers Carol L. 1987, *A Terracotta at the Harvard Semitic Museum and Disc-holding Female Figures Reconsidered*, in: *IEJ*, 37/2-3, 116-122.
- Meyers Carol L./Meyers Eric M. 1975, *Another Jewish Bread Stamp?*, in: *IEJ*, 2/3, 154-155,

- Meyers Eric M./Netzer Ehud/Meyers Carol L. 1987, Artistry in Stone: the Mosaics of Ancient Sepphoris, in: BA, 50/4, 223-231.
- 1988, Beit-midot sch'nehsaf b'akropolis schel Zipori (Ein grosses Haus in der Akropolis von Zipori entdeckt), in: Qadmoniot 21/3-4, 87-91 (Hebr.).
- 1992, Sepphoris, Winona Lake, Ind.
- MGB - Musikgeschichte in Bildern, gegr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hrsg. v. Werner Bachmann, Leipzig 1964-89.
- MGG1 - F. Blume, Hrsg., Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1-14 u. Supplement, Kassel-Basel 1949-79.
- MGG2 - L. Finscher, Hrsg., Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 1-8, Kassel-Weimar 1994-8.
- Mildenberg Leo 1984, The Coinage of the Bar-Kochba War, Frankfurt/Main.
- Millar J. 1900, Music, in: J. Hastings, ed., Dictionary of the Bible, vol. III, Edinburgh, 456-63.
- Miller Patrick D. et al., ed., 1987, Ancient Israelite Religion: Essays in Honor of Frank Moore Cross, Philadelphia.
- Mitchell T. C./Joyce R. 1965, The Musical Instruments in Nebuchadnezzar's Orchestra, in: D. J. Wiseman et al., ed., Notes on Some Problems in the Book of Daniel, London.
- Montagu Jeremy 1981, The Conch in Prehistory: Pottery, Stone and Natural, in: World Archaeology, 12/3, 273-79.
- Moortgat Anton 1949, Tammuz: Der Unsterblichkeits-Glaube in der altorientalischen Bildkunst, Berlin.
- Moscato Sabatino, ed., 1988, The Phoenicians, Milan.
- Mound and Sea 1986, Mound and Sea: Akko and Caesarea Trading Centres, Reuven and Edith Hecht, Haifa University Museum, Haifa.
- Mueller Karl (Carolus Muellertus) 1882, Geographi Graeci minores, Bd. I-II, Paris.
- Muhly James D. 1985, Phoenicia and the Phoenicians, in: BAT, 177-191.
- Nadel W. 1968, Frühe Plastik aus Sumer und Westmakkam, Berlin (= Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte, 8, 1968, 99-210).
- NEAEHL - Ephraim Stern, ed., The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land, vol. 1-4, Jerusalem 1993.
- Needler Winifred 1949, Palaestine: Ancient and Modern, A Handbook and Guide to the Palaestine Collection of the Royal Ontario Museum, Toronto.
- Negev Avraham, ed., 1972, Archaeological Encyclopedia of the Holy Land, Jerusalem.
- 1976, Die Nabatäer, in: Antike Welt, 7, Sondernummer, 3-80.

- 1977a, The Inscriptions of Wadi Haggag, Sinai, Qedem 6, Jerusalem.
  - 1977b, Nabataeans and the Provincia Arabia, in: Hildegard Temporini/W. Haase, Hrsg., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Principat*, Bd. II/8, Berlin, 520-686.
  - 1981, Nabatean, Greek and Thalmudic Inscriptions, in: IEJ, 31, 66-71.
  - 1986a, The Late Hellenistic and Early Roman Pottery of Nabatean Oboda (Qedem, 22), Jerusalem.
  - 1986b, Nabatean Archaeology Today, New York-London.
  - Personal Names in the Nabatean Realm, Qedem 32, Jerusalem.
- Neusner Jacob 1981, The Symbolism of Ancient Judaism: The Evidence of the Synagogues, in: Joseph Gutmann, ed., *Ancient Synagogues: The State of Research*, Ann Arbor, 7-17.
- Neveh J. 1982, *Early History of the Alphabet*, Jerusalem.
- Neverov Oleg 1988, *Antitchniye kameyi v sobranii Ermitazha* (Antike Kameen in der Sammlung des Eremitage), Katalog, Leningrad (Russ.).
- Newberry Percy Edward 1893, Beni Hasan, Part I, *Archaeological Survey of Egypt*, F. L. Griffith, ed., London.
- NGD - Stanley Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1-20, London 1980.
- NHdb - Carl Dahlhaus, Hrsg., *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1, Laaber 1989.
- Nilsson Martin P. 1957, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund.
- Nixdorff Heide 1971, *Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln*, Berlin.
- NJB - *Neue Jerusalemmer Bibel, Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemmer Bibel, neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe*, deutsch hrsg. v. Alfons Deissler et al., 5. Aufl., Freiburg-Wien 1980.
- Nonnos, *Dionysiaca*, The Loeb Classical Library, Griechisch mit englischer Übersetzung von W. H. D. Rouse, Bd. I-VI, London-Cambridge, Mass. 1963.
- North Robert 1977, Discoveries at Capernaum, in: *Biblica*, 58, 424-431.
- Noy Tamar/Brimer B. 1980, Adornment of Early Natufian Burials, *IMN*, 55-64.
- Norborg Åke 1996, *Ancient Middle Eastern Lyres*, Stockholm.
- OEANE - E. Meyers et al., ed., *The Oxford Encyclopedia of the Near Eastern Archaeology*, vol. 1-5, New York-Oxford, 1997.
- Opificius Ruth 1961, *Das altbabylonische TerrakottarelieF*, Berlin.
- Oren Eliezer D. 1982, Ziglag – A Biblical City on the Edge of the Negev, in: *BA*, 45/3, 155-166.



- Oren Eliezer D./Netzer Ehud 1978, Yeschuv min hatkufa haromit b'kasarit sch'bìz'fon ma'arav sinai (Eine Siedlung aus der Römischen Zeit in Kasarit im nord-westlichen Sinai), in: Qadmoniot, X/4, 94-107 (Hebr.).
- Oren Eliezer D./Rappaport Uriel 1984, The Necropolis of Maresha-Beth Govrin, in: IEJ, 34/2-3, 114-153.
- Ornan Tallay 1986, A Man and his Land: Highlights from the Moshe Dayan Collection, Jerusalem.
- Ory J. 1939, A Painted Tomb near Ashcalon, in: QDAP, VIII, 38-44.
- Otto Walter Friedrich 1965, Dionysus, Myth and Cult, Bloomington-London.
- Ovadia Asher 1991, The Mosaic Pavements of Sheikh Zoueda, in: Festschrift Joseph Engemann, Bonn, 181-91.
- Ovadia Asher/Ovadia Ruth 1987, Mosaic Pavements in Israel: Hellenistic, Roman and Early Byzantine, Rome.
- Palisca Claude v. 1978, G. B. Doni – Musicological Activist, and his "Lyra Barberina", in: Edward Olleson, ed., Modern Musical Scholarship, London, 180-205.
- Panofsky Erwin 1950, Studies in Iconology, New York.
- Pardee Dennis 1988, Les textes para-mythologiques, Ras Shamra-Ougarit IV, Paris.
- Parlasca Klaus 1959, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin.
- Parr Peter 1978, Pottery, People and Politics, in: Roger Moorey/P. J. Parr, eds., Archaeology in the Levant, Warminster, 203-210.
- Parrot Andre 1961, Assur, München.
- Patrich Joseph 1984, 'Al-'Uzza Earrings, in: IEJ, 34/1, 39-46.
- Pauly-Wissowa 1957-1990, Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 1-24, München.
- PEFQ - Palestine Exploration Fund Quarterly
- PEQ - Palestine Exploration Quarterly
- Perdrizet P. 1922, Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-Fr. Champollion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques, Paris, 93-100.
- Perrot George/Chipiez Charles 1885, History of Art in Phoenicia and its Dependencies, vol. I-II, London.
- Perrot Jean 1971, The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century, London.
- 1972, Préhistoire Palestinienne, in: Dictionnaire de la Bible, Supplément VIII, Paris, 286-446.

- Peters John P./Thiersch Hermann 1905, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa*, London.
- Petrie William Matthew Flinders 1928, *Gerar*, London.
- 1930, *Beth-Pelet (Tel Fara)*, London.
- 1931/1932/1933/1934/1952, *Ancient Gaza I* (London 1931), *II* (London 1932), *III* (London 1933), *IV* (London 1934), *V* (London 1952).
- Pfanner Michael 1983, *Der Titusbogen*, Mainz am Rhein.
- Pfeiffer August Fr. 1779, *Über die Musik der Alten Hebräer*, Erlangen.
- Pfeiffer Ludwig 1914, *Die steinzeitliche Muscheltechnik und ihre Beziehung zur Gegenwart*, Jena.
- Pick B. 1899-1910, *Die antiken Münzen von Nordgriechenland*, Bd. 1, Berlin.
- Pickard-Cambridge Arthur 1962, *Dithyramb: Tragedy and Comedy*, Oxford.
- Picken Laurence 1975, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London.
- Pilz Edwin 1924, *Die weiblichen Gottheiten Kanaans*, in: *ZDPV*, 47, 129-168.
- Poethig E. 1985, *The Victory Song Tradition of the Women of Israel*, Ph.D. Thesis, Union Seminary, New York.
- Polin Claire C. J. 1954, *Music of the Ancient Near East*, New York.
- Porada Edith 1947, *Seal Impressions of Nuzi*, in: *AASOR*, XXIV.
- 1956, *A Lyre Player from Tarsus and his Relations*, in: *The Aegean and the Near East, Studies presented to M. Goldmann*, New York, Locust Valley, 185-211.
- Portaleone Abraham ben David 1612, *Shilte ha-gibborim*, Mantua.
- Praetorius Michael 1614-1619, *Synagma musicum*, Bd. I-III, Wittenberg.
- Prausnitz Moshe W. 1955, *Ay and the Chronology of Troy*, in: *University of London Institute of Archaeology 11th Annual Report*, London, 1-10.
- Pritchard James Bennett 1943, *Palestinian Figurines in Relation to Certain Goddesses Known Through Literature*, New Haven.
- 1950, *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, Princeton.
- 1954, *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament*, Princeton.
- 1955, *Supplement to ANET u. ANEP*, Princeton.
- 1975, *Sarepta: A Preliminary Report on the Iron Age*, Philadelphia.
- Pummer Reinhard 1987, *The Samaritans*, Leiden.
- Qassim Hassan 1980, *Les Instruments de Musique en Iraq*, Paris-New York.
- QDAP - Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine

- Quasten J. 1930, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster.
- RA - Revue Archéologique
- Raban Avner 1987, The Harbor of the Sea Peoples at Dor, in: BA, 50/2, 118-126.
- Rachmani L. Y. 1966, On Some Recently Discovered Lead Coffins from Israel, in: IEJ, 36, 234-250.
- Rashid Subhi Anwar 1970, Das Auftreten der Laute und die Bevölkerung Vorderasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 2 Teil: Fachwissenschaftliche Beiträge, Berlin, 207-219.
- 1973, Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellung, in: Baghdader Mitteilungen, 6, 87-97.
- 1984, Mesopotamien (= MGB XI/2), Leipzig.
- RB - Revue Biblique
- Reifenberg Adolf 1950, Ancient Hebrew Seals, London.
- Reifenberg N. 1936, Jüdische Lampen, in: JPOS, XVI, 166-179, Pl. VIII-XI.
- Reik Theodor 1931, The Shofar, in: Ders., Ritual: Psycho-analytic Studies, London, 221-361.
- Reisner George Andrew et al. 1924, Harvard Excavations at Samaria, 1908-1910, vols. I-II, Cambridge.
- Rezvani Medjid 1962, Le Théâtre et la Danse en Iran, Paris.
- Richard Suzanne 1987, The Early Bronze Age, The Rise and Collapse of Urbanism, in: BA, 50/1, 22-43.
- Richter Gisela M. A. 1974, Greek Art, London-New York.
- Rimmer Juan 1969, Ancient Musical Instruments of Western Asiatic Antiquities in the Department of Western Asiatic Antiquities, London.
- RIA - D. O. Edzard, Hrsg., Reallexikon der Assyrologie und vorderasiatischen Archäologie, Bd. I-VIII, Berlin-Leipzig-New York, 1932-96.
- RLV - M. Ebert, Hrsg., Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 1-15, Berlin 1924-32.
- Robinson David Moore 1933, Excavations at Olynthus, part VII, Oxford.
- Röder Günther 1956, Ägyptische Bronzefiguren, Berlin.
- Romanoff Paul 1944, Jewish Symbols on Ancient Jewish Coins, Philadelphia.
- Rose Herbert Jennings 1966, Telete, in: The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 1041-2.
- Rosenthal Renate 1976, Late Roman and Byzantine Bone Carvings from Palestine, in: IEJ, 26/2-3, 96-103.
- Roska M. 1927, Az eskegészeti kézikönyve, Bd. II.

- Roth Cecil 1955, Messianic Symbolism in Palestinian Archaeology, in: PEQ, 86, 151-164.
- Rothenberg Beno 1972, Timna: Valley of the Biblical Copper Mines, London.
- Rothert Hans 1938, Transjordanien: Vorgeschichtliche Forschungen, Stuttgart.
- Rowe Alan 1930, The Topography and History of Beth Shan, Philadelphia.
- 1940, The Four Canaanite Temples of Beth Shan, Philadelphia.
- Rüger H. P. 1977, Musikinstrumente, in: BR, 234-6.
- RV - M. Ebert, Hrsg., Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 1-15, 1924-1932.
- Saalschuetz J. L. 1829, Geschichte der Würdigung der Musik bei den Hebräern, Berlin.
- 1855, Archäologie der Hebräer, Königsberg.
- Sachs Kurt (Curt) 1913, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Hildesheim-New York.
- 1918-19, Die Namen der altägyptischen Musikinstrumente, in: Zeitschrift der Musikwissenschaft, 1.
- 1921, Die Musikinstrumente des alten Ägyptens, Berlin.
- 1933, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin.
- 1940, The History of Musical Instruments, New York.
- 1942, Music in the Bible, in: The Universal Jewish Encyclopedia, New York, 46-48.
- 1965, Geist und Werden der Musikinstrumente, Hilversum (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928).
- 1972, Real-Lexikon der Musikinstrumente (2., unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913), Hildesheim-New York.
- Sadokov Rjurik 1970, Muzikal'naya kul'tura drevnevo Horezma (Die Musikkultur des alten Horezm), Moskau (Russ.).
- Safrai Shmuel/Stern Menachem et al., ed., 1974-1976, The Jewish People in the First Century, vol. I-II, Philadelphia.
- Saller Fr. Sylvester John 1964, The Excavations at Dominus Flevit, Part II, The Jebusite Burial Place, Jerusalem.
- 1966, Iron Age Tombs at Nebo, Jordan, in: LA, 16, 165-298.
- Salmen Walter 1979/80, Zur Ikonographie musizierender jubelnder Frauen Alt-Israels, in: Orbis Musicae, 7, 37-42.
- 1983, The Social Status of the Professional Musician from the Middle Age to the 19th Century, New York.

- Sandler Daniel 1980, *The Music Chapters of 'Shiltey hagiborim' by Avraham Portaleone: Critical Edition*, Ph.D. Thesis, Tel Aviv University.
- Schatkin Margaret 1978, *Idiophones of the Ancient World*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 21, 147-172.
- Schmidt-Colinet Andreas 1983, *A Nabataean Family of Sculptors at Hegra*, in: *Berytus*, XXXI, 95-102.
- Schmidt-Colinet Constanze 1981, *Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients: Archäologisch-philologische Studien*, Bonn.
- Schott Siegfried 1950, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich.
- Schroer Silvia 1987, *In Israel gab es Bilder (OBO 74)*, Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Schumacher Gottlieb 1908, *Tell-el-Mutesellim*, Bd. 1, Leipzig.
- Schumacher Gottlieb/Watzinger Carl 1929, *Tell-el-Mutesellim*, Bd. II, Leipzig.
- Schwabe Mosche/Lifshitz Baruch 1974, *Beth She'arim*, vol.II: *The Greek Inscriptions*, Jerusalem.
- Seewald Otto 1934, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Wien.
- Seidel Hans 1956-57, *Horn-Trompete im Alten Israel unter Berücksichtigung der "Kriegsrolle" von Qumran*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, 5, 589-599.
- 1981, *Ps 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael*, in: *Nederlands Theologisch Tijdschrift*, 35, 89-100.
- 1989, *Musik in Altisrael: Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und ausserbiblischer Texte*, Frankfurt/Main-Paris.
- Sellers Ovid R. 1941, *Musical Instruments of Israel*, in: *BA*, IV/3, 33-47.
- Sendrey Alfred 1969a, *Bibliography of Jewish Music*, 2nd ed., New York.
- 1969b, *Music in Ancient Israel*, London.
- Sepphoris 1988, *Prize Find: Mosaic Masterpiece Dazzles Sepphoris Volunteers*, in: *BAR*, 14/1, 30-33.
- Seyrig Henri 1939, *Antiquités syriennes – La grande statue parthe de Shami et la sculpture palmyrénienne*, in: *Syria*, XX, 177-183.
- Shanks Hershel 1979, *Judaism in Stone*, New York.
- 1987, *Dever's "Sermon on the Mound": A Critique of W.G. Dever's Negation of a Conquest*, in: *BAR*, 13/2, 54-57.
- Shea William M. 1981, *Artistic Balance Among the Beni Hasan Asiatics*, in: *BA*, 44/4, 219-228.
- Shiloh Yigal 1979, *Digging in the City of David*, in: *BAR*, 5/4, 36-49.

- 1980, *Excavating Jerusalem: The City of David*, in: *Archaeology*, 33/6, 8-17.
- 1984, *Excavation at the City of David 1978-1982* (Qedem 19), Jerusalem.
- Shur Nathan 1992, *History of Samaritans*, Frankfurt/Main.
- Smith J. 1984, *The Ancient Synagogue, the Early Church and Singing*, in: *Music and Letters* 65, 1-16.
- Smith Morton 1967, *Goodenough's Jewish Symbols in Retrospect*, in: *JBL*, LXXXVI, 53-68.
- Smith William Sheppard 1962, *Musical Aspects of the New Testament*, Amsterdam.
- Soggin Jan Alberto 1964, 'Wachholderholz', 2 Sam VI:5a gleich 'Schlaghölzer', 'Klappern'?, in: *Vetus Testamentum*, XIV, 374-77.
- 1985, *A History of Ancient Israel*, Philadelphia.
- Soreq Yehiam 1981, *Music in Judaism in the Second-Temple, Mishnaic and Talmudic Eras*, Ph.D. Thesis, University of South Africa.
- Spanith Jürgen 1985, *Die Phönizier*, Osnabrück.
- Spear Nathaniel 1978, *A Treasury of Archaeological Bells*, New York.
- Spektor Johanna 1964, *Samaritan Chant*, in: *Journal of International Folk Music Council*, XVI, 66-69.
- Spycket Agnes 1972, *La Musique Instrumentale Mésopotamienne*, in: *Journal des Savants*, July-Sept. 1972, 153-209.
- Stager Lawrence E. 1985, *The Archaeology of the Family in Ancient Israel*, in: *BASOR*, 260, 1-35.
- Staubli Thomas 1991, *Das Image der Nomaden im alten Israel und in der Ikonographie seiner sesshaften Nachbarn* (= OBO 107), Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Stainer John 1914, *The Music of the Bible*, New edition by Fr. Galpin, London (De Capo Press, London 1970).
- Stauder Wilhelm 1961a, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit*, Frankfurt/Main.
- 1961b, *Zur Frühgeschichte der Laute*, in: *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing, 15-25.
- 1965, *Sumerisch-babylonische Musik*, in: *MGG*1, 1737-46.
- 1980, *Mesopotamia*, *New Grove*, 12, 195-201.
- Stern Ephraim 1971, *Seal Impressions in the Achaemenid Style in the Province of Judah*, in: *BASOR*, 202, 6-16.
- 1982, *The Material Culture of the Land of the Bible in the Persian Period: 538-332 BC*, London.
- 1984, *Excavations at Tel Mevorach 1973-1976* (Qedem 18), Jerusalem.

- Stern Menahem, ed., 1974-1980, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I-II, Jerusalem.
- Stockmann Doris 1986, On the Early History of Drums and Drumming in Europe and the Mediterranean, in: Cajsja Lund, ed., Second Conference of the CTM Study Group of Music Archaeology, vol. I, Stockholm, 11-28.
- Studia Phoenicia 1983-1987, Studia Phoenicia, Bd. I-V, Leuven.
- Stutschewsky Joachim 1959, Haklezmorim: Toldotehem, orech chajehem v'jezirotehem (Die Klezmorim: ihre Geschichte, Lebensweise und Schaffen), Jerusalem (Hebr.).
- Sukenik Eleazar 1932, The Ancient Synagogue of Beth Alpha, Jerusalem.
- Sussmann Varda 1978, Samaritan Lamps of the Third-Fourth Century A.D., in: IEJ, 28/4, 238-50.
- 1983, The Samaritan Oil Lamps from Apollonia-Arsuf, in: TA, 10/1, 71-96.
- 1986/87, Samaritan Cult Symbols as Reflected on Terracotta Lamps from the Byzantine Period, Israel - Haam v'arezt, 22/4, 133-146 (Hebr.).
- TA - Tel Aviv
- Tadmor Miriam 1982, Female Cult Figurines in Late Canaan and Early Israel: Archeological Evidence, in: Tomoo Ishida, ed., Studies in the Period of David and Solomon and other Essays, Winona Lake, Ind., 139-73.
- 1986, Naturalistic Depictions in the Gilat Sculptured Vessels, in: INJ, 5, 7-12.
- Tatton-Brown Veronica 1989, Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age, London.
- TB - Babylonischer Talmud (Der Babylonische Talmud, hrsg. von L. Goldschmidt, Berlin 1930-36).
- Tcherikover Victor A. 1957, Corpus Papyrorum Judaicarum, vol. 1, Cambridge, Mass.
- Telgam Rina/Weiss Ze'ev 1988, 'Dionysos Leben' einer Boden-Mosaik, in: Qadmoniot 21/3-4, 93-99.
- Thiel Erika 1973, Geschichte des Kostüms, Berlin.
- THL - Treasures of the Holy Land: Ancient Art from the Israeli Museum, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.
- Thomas Edit B. 1970, King David Leaping and Dancing: A Jewish Marble from the Roman Imperial Period, Budapest.
- Thomson Peter 1936/37, Ausgrabungen in Megiddo, in: Archiv für Orientforschung, XI, 269-70.

- 1937-39, Ausgrabungen in Megiddo, in: Archiv für Orientforschung, XII, 180-3 u. 408-10.
- ThWAT - G. J. Botterweck, Hrsg., Theologisches Wörterbuch des Alten Testaments, Stuttgart-Mainz, 1973-.
- TJ - Jerusalemer Talmud (Talmud Jeruschalmi, hrsg. von M. Hengel, H.P. Rüger und P.Schäfer, Tübingen 1975-88).
- Tobler Arthur J. 1950, Excavations at Tape Gawra II, Philadelphia.
- Tsafrir Yoram/Foerster Gideon, 1987/88, The Beth-Shan Project, in: Excavations and Surveys in Israel 1987/88, vol. 6, Jerusalem, 7-43.
- Tufnell Olga et al. 1953, Lachish III: The Iron Age, London-New York-Toronto.
- 1958, Lachish IV: The Bronze Age, London-New York-Toronto.
- Turnbull Harvey 1972, The Origin of the long-necked Lute, in: Galpin Society Journal, 25, 58-66.
- Turville-Petre F. 1932, Excavations in the Mugharet el-Kebarah, in: JRAI, LXII, 271-276.
- Ugolino Blasius 1767, Thesaurus antiquitatum sacrarum, Bd. 32, Venice.
- Urania 1967, Urania Tierreich, Bd. Wirbellose Tiere 1, Leipzig.
- Urbach Ephraim E. 1959, The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts, in: IEJ, IX, 149-65 u. 229-245.
- Vaux R. de 1951, La Troisième Campagne de Fouilles à Tell el-Far'ah près de Naplouse, in: RB, LVIII, 393-430.
- Vertkov K./Blagodatov G./Yazo E. 1975, Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR, Moscow.
- Vogel Martin 1966, Apollonisch und Dionysisch: Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg.
- Vorreiter Leopold 1972/73, Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für alte Musik des Orients, 11, 71-76.
- 1976, Bau und Stimmung der antiken Syringe, in: Archiv für Musikorganologie, 1/1, 16-33.
- 1977, Musikinstrumente des Altertums, in: Archiv für Musikorganologie, 25-112.
- 1978/79, Antike Phönix-Lyren, in: Archiv für Musikorganologie, 3, 61-67.
- 1983, Die schönsten Musikinstrumente des Altertums, Frankfurt/Main.
- VR - La Voie Royale: 9000 ans d'art au Royaume de Jordanie, Musée du Luxembourg 1987 (Der Königsweg: 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina, Köln 1987).



## VT - Vetus Testamentum

- Webb J. M. 1986, *The Incised Scapulae*, in: V. Karageorghis, ed., *Kition V*, Nicosia, 317-328.
- Wegner Max 1949, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.
- 1950, *Die Musikinstrumente des Alten Orients* (= *Orbis Antiquus* 2), Münster in Westfalen.
- 1963, *Griechenland* (= MGB, II/4), Leipzig.
- Weippert Helga 1988, *Palästina in vorhellenistischer Zeit* (= *Handbuch der Archäologie Vorderasiens* II/1), München.
- Weiss Johann 1895, *Die musikalischen Instrumente in den Heiligen Schriften des Alten Testamentes*, Graz.
- Weiss Ze'ev/Netzer Ehud 1996, *Promise and Redemption*, Jerusalem.
- Wellhausen J. 1898, *Music of the Ancient Hebrews*, in: *The Book of Psalms: A New English Translation*, Stuttgart-New York, 217-34.
- Wenning Robert 1987, *Die Nabatäer – Denkmäler und Geschichte* (NTOA 3), Freiburg/Schweiz-Göttingen 1987.
- Werner Eric 1959/1984, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium*, vol. I, London 1959, vol. II, New York 1984.
- 1960, "If I speak in the Tongue of men...", *St. Paul's Attitude to Music*, in: *Journal of American Musicological Society* 13, 18-32.
- 1962, *Music, Musical Instruments*, in: *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, vol. 3, New York, 456-76.
- 1976, *Prologomenon – Contributions to the Historical Study of Jewish Music*, New York, 1-36.
- 1980, *Jewish Music*, in: *NGD*, 9, 614-34.
- 1989, *Die Musik im Alten Israel*, in: *NHdb*, Bd. 1, 76-112.
- Westermann C. 1960, *Musik*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Tübingen, 1195-1205.
- Wiese André 1990, *Zum Bild des Königs auf ägyptischen Siegelamuletten* (OBO 96), Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Wilkinson J. Gardner 1837/1841, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, vol. I-III, London 1837; vol. I-II mit Bd. der Tafeln, London 1841.
- Winter Urs 1983, *Frau und Göttin: Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Testament und dessen Umwelt* (OBO 53), Freiburg/Schweiz-Göttingen.
- Winternitz Emmanuel 1967, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New York.
- Wooley C. Leonard/Lawrence T. E. 1921, *Carchemish*, vol. 2, London.

- Wulstan David 1974, Music from Ancient Ugarit, in: *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 68, 125-128.
- Yadin Yigael 1955, Der Kampf der Söhne des Lichtes und der Söhne der Finsternis, Jerusalem.
- 1970, The Megiddo of the Kings of Israel, in: *Qadmoniot*, III/2, 38-56 (Hebr.).
- Yadin Yigael et al. 1958/1960/1961, Hazor I-IV, Jerusalem.
- Yadin Yigael/Geva Shulamit 1986, Investigations at Beth Shean: The Early Iron Age Strata (Qedem 23), Jerusalem.
- Yarden Leon 1991, The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus, Stockholm.
- Yasser Joseph 1960, The Magrepha of the Herodian Temple: A Five-fold Hypothesis, in: *Journal of the American Musicological Society*, 13/1-3, 24-42.
- Yavin S. 1979, L'ma'amaro schel N. Avigad "bat hamelech" (Zum Artikel von N. Avigad, "Die Tochter des Königs"), *Qadmoniot*, 49-50/1-2 (Hebr.).
- Young John Howard/Halstead Young Suzanne 1955, Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus, Philadelphia.
- ZA - Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie
- Zaqzuq A.R./Duchesne-Guillemin M., 1970, La Mosaïque de Mariamine, in: *Annales archéologiques arabes syriennes*, XX/1-2, 93-125.
- Zayadine Fawzi 1970, Die Götter der Nabatäer, in: Lindner 1970, 108-117.
- ZDMG - Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
- ZDPV - Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins
- Ziegler Charlotte 1979, Catalogue des Instruments de Musique Égyptiens, Paris.

Stellenregister

Bibelstellen

Gen

4,19-23	24 39
4,20-22	81
4,21	13 35 40 41 47 51 52 127
22,13	47 209
24,43	58
31,19.34	51 110
31,27	24 35 40 50 107 110 125

Ex

15,1-19	24
15,2.21	24
15,20	50 58 107
19,13	23 49 209
19,13.16.19	48 209
19,16.19	47
20,4	8
20,18	47 62
25,9	56
25,23-40	152
25,31-40	152
28,33f	23 29 46 191
28,33-35	146
28,35	46
34,17	8
34,29	47
39,24-26	146
39, 25f	46

Lev

25,9	47 49 209
------	-----------

Num

10,1-7	38
10,1-8	152
10,1-10	23 38
10,2	14 38 152 203
10,2.8-10	38
10,2.9	38
10,2-10	195
10,8	38
10,10	38 139
10,35	196
21,16-18	24
31,6	38
34,11	40

Dtn

4,16-18	8
5,8	8
32,1-43	24

Jos

6,4.5.8.9.13.16.20	47
6,4.6.8.13	47 48
6,4-9	23
6,4-20	48 210
6,5	47
19,36	40

Ri

3,7	122
3,27	47 49 210
5	24
5,16	53 101
6,34	47 49 210
7,8.16.18.19.20.22	47
11,34	50 51 58 107 111

<b>1 Sam</b>		13,30	24
5,1-5	132	15,13	122
10,3.4	44	16,33	122
10,5	23 36 37 39 44		
	50 134	<b>2 Kön</b>	
10,5.11	161	3,14-20	161
13,3	47 49 210	3,15	23 59
13,19	131	9,13	47
16,16	23 59	11,14	38
16,16.23	39	12,14	38
16,23	14 33 40	14,14	56
18,6	50 60 86 107	17,11	122
18,6f	24	17,29	166
18,10	59	18,4f	119
27,2	58	18,14-16	25
28,3	24		
		<b>Jes</b>	
<b>2 Sam</b>		3,17	116
1,17-27	24	5,11	28
1,19.25.27	24	5,11f	26 30
1,20	24	5,12	36 37 39 44 50
2,28	47 49 210		136
6	194	12,5f	28
6,5	14 24 36 39 40	14,10f	155
	42 43 44 50 97	14,11	44 45
	98 99	14,11f	28
6,15	47 49 210	16,11	39
15,10	47 49 210	18,3	47
18,16	47	18,4	28
20,1.22	47	23,16	26 39 40 209
20-24	24	23,16f	28
		24,8	39 40 50 127
<b>1 Kön</b>			194
1,34.39.41	47	25,1	28
1,40	36 37	26,1	28
5,5-11	118	27,13	28 47
5,12f	118	30,29	24 28 36 37
7,48	197	30,32	39 50
8,62-64	24	38,9	28
10,12	14 39 44 45	58,1	47 62

**Jer**

3,3	106
4,5.19.21	47
6,1.17	47
7,16-18	108
30,29	37
31,4	50 51 111
42,14	47
44,19	108
48,36	30 34 36 37
51,27	47

**Ez**

23,5.7.9	51
26,13	39
28,13	60
29,21	47
33,3-6	47
33,32	59

**Hos**

5,8	38 47
8,1	47
9,1	192 194

**Joel**

2,1	49 210
2,1.15	47

**Am**

2,2	47
3,6	47
5,23	44
6,1-6	166
6,4-7	92
6,5	44 45 56
6,5f	26

**Zef**

1,16	47
------	----

**Sach**

9,14	47
14,20	46 146

**Ps**

33,2	39 44
43,4	39 40
45,9	56
47,6	47 49 209
49,5	39
57,9	39 44
68,26	27 50
69,20	143
71,22	39 44 56
81,3	39 44 50
81,4	47
81,4f	139
92,4	39 44 46
98,5	39 40
98,6	38 47
108,3	39 44
137,2	39
144,9	44
147,7	39
149,3	39 40 50 125
150	42 43 100
150,3	40 44 47
150,4	50 51 52 56
150,5	43 98 99

**Ijob**

21,12	24 30 39 40 50
	51 52 136
30,9	59
30,31	30 39 40 51 52
	129
31,26-28	129
39,24f	47

**Spr**

20,27	199
-------	-----

<b>Dan</b>		16,42	56
3,5.7.10.15	32 53 101 154	23,5	56
	162	25,6	50
<b>Esra</b>			
2,10	27 141	<b>2 Chr</b>	
2,36-39	141	5,13	56
2,36-41	27	7,6	56
2,41	141	11,8.13f	149
2,65	111 141	15,14	47
3,10	38 42 98 141	23,13	56
6,3	141	28,24	56
		29,25f	119
<b>Neh</b>		29,26f	56
1,23f	132	30,21	56 119
4,12-14	139	31,2	119
4,12.14	47	34,12	56
7,12.27	141		
7,39-42	141		
7,39-44.67	27	<b>1 Makk</b>	
7,44	141	1,11	190
7,67	141	9,39	184
12,27	39 42 44 98		
	141	<b>2 Makk</b>	
12,27.31	141	4,11	190
12,27.31.36-39	27	6,7	190
12,31-43	160		
12,35.36.42	141	<b>Sir</b>	
12,35.41	38	32,4-5	31
12,35.42	141	40,21	31
12,36	56	45,9	46
12,36-39	141		
<b>1 Chr</b>		<b>Mt</b>	
2,6	87	6,2	61 62
13,8	50 97 98	9,23	61
15	194	11,17	61
15,16	56 57	24,31	61
15,20	58		
15,20f	59	<b>Lk</b>	
15,28	47	7,32	61
16,5	46 56 98	15,25	61 62

**1 Kor**

13,1 61 62  
14,7 61  
14,7f 63  
14,8 61 62  
15,52 61 62

11,6 37  
15,6 45  
15,7-8 56  
**M Ktuvot**  
4,4 37 154

**1 Thess**

4,16 61 62

**M Qinnim**

3,6 45 51 203

**Hebr**

12,19 61 62

**M Rosch Haschanah**

3,2 210  
3,3 39  
3,3-4 48 49 210 213  
217  
3,3-5 212  
3-4 48 210  
4,9 49 218

**Offb**

1,10 61 62  
4,1 61  
5,8 61  
8-11 62  
8,2.6-8.10.12.13 61  
9,1.13.14 61  
10,7 61  
11,15 61  
14,2 61  
15,2 61  
18,22 61 63

**M Sukkah**

4,5 49 217  
5,4 27 57 142

**M Sch<sup>e</sup>kalim**

5,1 30

**M Tamid**

3,8 3 172  
5,6 172  
6,3 99

**M Yoma**

3,11 30

*Mischna/Talmud*

**M 'Arakhin**

2,3 27 37 52 142  
203  
2,4 56  
2,5 27 39 45 203

**M Bikurim**

3,3-4 37

**TB 'Arakhin**

10a 37  
10b 2 29 37 99 165  
172  
13b 40

**M Kelim**

3,6 37

**TB Berachot**

62a 22

**TB Rosch Haschanah**

9 210

26 210

26a-b 48

27 210

27a 153

27a-b 48

27b 213

28a 213

29 210

33b 217 218

33b-34b 49

34a-b 217 218

**TB Schabbat**

35b 210

117 210

131 210

**TJ Kidduschim**

60b 101

**TJ Sch<sup>e</sup>kalim**

48d 30

**TJ Sukkah**

55a 37 161

55b 3 37 172

55c 14 40 52

55d 172

**TJ Yoma**

44c 146



## Namen-, Begriff- und Sachregister

Autorennamen und chronologische Perioden sind nicht eingeschlossen

Aaron	46 145 146
Abu Schoscha	148
Achsib	104ff 112ff 136 137 147 148
Aerophon	19 22 29 101 102 111 112 115 125ff 130ff 134 159 180 200 206
<i>ʿal-ʿalamot</i>	58 59
<i>ʿal-hagitit</i>	58
<i>ʿal-hašminit</i>	59
<i>ʿal-maḥalat</i>	58
<i>ʿal-n<sup>e</sup>ginat</i>	59
<i>ʿal-šušan (šušanim)</i>	60
Akko	29 112ff 136 178 183 201 202 207
Amarna	14 86
ʿAnat	87 88 92 122
Anatolien	80 121 131 137
Anhänger	89 122 216
<i>arghul</i>	16 30 162
Asaf/Asafiten	30 42 98
Aschdod	9 26 95 123 124 131ff 168 189
Aschera	92 104 122
Aschkelon	21 24 31 87 89 99 131 171 178 183 199 215
<i>ʿašey brošim</i>	25 36 97
<i>aulos</i>	15 29 30 37 61 62 116 153 161 165ff 179 180 183 186ff 197 200 204 206 208
Bacchus/Bacchantinnen	173 182 189 190
Becken	11 13 15 21 22 25 29 35 37 42ff 53 60 62 97 98-100 104 105 132 133 135 136 141ff 148 150 156 158 172 173 191 197 199
Beerscheba	100
Ben Sira/Jesus Sirach	31 45 46
Bet-Alpha	212 213
Bet Schean	85 87ff 99 100 108 112ff 148 165 169 170 177 178 196 205 212 214 217
<i>bin<sup>e</sup>ginot</i>	59
Bogenharfe	73 74 154 175
Caesarea (Maritima)	31 183 199 207 208

Caesarea Philippi/Paneas	30 170 178 205
Cheironomie	22
Chordophon	19 20 22 25 26 29 72 74 80 97 116 117 119 125ff 130ff 142 155 158 159 164 173 180
<i>cithara/kithara</i>	13 40 41 45 61 62 135 191
Dagon	131 132
Danielinstrumente	53-56
David	13 14 23 24 30 33 36 40 43 52 56 58 59 97 128 189 194
Dionysos/dionysisch	31 32 37 41 44 54 135 145ff 164 170 172 174 177-191 197
Doppelpfeife	16 21 25 90 112 114 115 117 126 127 135 137 157ff 162 208
Doppelzungeninstrument	91 116 203 204 206
Edom	11 23 25 26 95 114 115 149 150 156 161 206
El Chirba	195
<sup>ʾ</sup> <i>el-han<sup>e</sup>ḥilot</i>	59
Ensemble	25 26 55 80 91 125 127 130ff 155 158 181 189
Etan/Etaniten	30 42 87 118
Flöte/Flöteninstrument	31 37 52 58 100-102 112 159 183 204 206
Gabelbecken	29 30 36 43 182 183 198ff
Gadara	28 177 194 207 215
Gat	24 58 131 149
Gaza	131 132 183 184 185
Gegenschläger, s. Klapper	
Gerasa	215
Geser	14 95 147 148 167 168
Glocke/Glöckchen	29 38 46 47 95 142 145-148 156 164 182 183 191 200
Glockenform	95 105 113
Gräber	5 14 15 24 41 65 66 78 81 85 89 91 93 95 96 110 145 148 150 153 160 165 171 178 204 211 214 215
<i>ḥalil/ḥalilim</i>	27 30 34 35 36-38 52 59 134 142 154 159
Ḥamat Tiberias	211ff
Harfe	2 4 5 8 9 12 13 18ff 25 29 31 33 40 45 52 54 60 70-75 78 82 85 91 102 142 153 154 158 159 163 175ff 189 197

<i>ḥaṣoṣ<sup>e</sup>rah</i>	25 27 35 38-39 97 137 139 141 142 152 196 203
Hazor	95 99 138 139
Herodes	170 205
Hiskija	15 23 25 119
Heman/Hemaniten	30 42 87 118
Horn/Horninstrument	26 35 47ff 139 169 179 180 186 187 192 196 209 210 212ff 218
Hulda	214
Idiophon	19 21 22 25 26 29 36 42 43 67 68 90 95ff 99 134 137 150 152 166 174 175 190
Idumäa	11 13 30 39 148-155 164 172 174 175 189
Jamnia	177 178
Jerusalem	2 15 26 27 31 37 43 67 87 119 134 139ff 145 146 148 152 159ff 165 167 168 190 199
Jiftach	113
Kafarnaum	214
Kentaur	179 180ff 185 187 208
<i>kinnor</i>	2 4ff 8 9 13ff 23 25 27 28 30 33 35 39-41 44 45 52 59 82 86 97 117 125 128 134 141 142 158 159
<i>kithara</i> , s. <i>cithara</i>	
Klapper	36 42 43 88 89 97
Klarinette/ Klarinetteninstrumente	37 91 112 162 179
<i>kli</i> ( <i>kelim</i> , <i>kley</i> -)	46 57-58
<i>kohen/kohanim</i>	27 141
Komos	187 188
Kyros	27 140 141
Lachisch	15 93 149
Laute/Lauteninstrumente	13 21 25 29 45 52 57 60 80 82 83-86 113 143 150 154 158 159 173ff 177 189
Leier/Leierinstrumente	4ff 8ff 13ff 20 22 25 26 29 31 39ff 45 46 53 54 62 72 73 76-83 85 89 90 92 93 116- 131 132 133 135 141 142 153 157ff 163 164 173 174 177 178 180 186 187 194 195 197 198 200ff 207ff
Leviten/ <i>l<sup>e</sup>vijim</i>	27 35 42 45 59 98 119 134 141 149 191 198
<i>maḥol/m<sup>e</sup>ḥolot</i>	4 35 58 111

<i>mašroqita</i> <sup>7</sup>	53 101
Megiddo	6 9 19 22 70 72 73 74 78 85 87 91ff 95 98 99 100-102 109 112 113 117ff 146 147 163
<i>m<sup>e</sup>na</i> <i>ʿanim</i>	8 25 33 97
<i>m<sup>e</sup>šor<sup>e</sup>rim/m<sup>e</sup>šor<sup>e</sup>rot</i>	27 141
<i>m<sup>e</sup>syltayim</i>	25 27 35 42-44 98 99 141 142
<i>minim</i>	3 4 56 57 86
Modus/Modalität	31 165 167 171 188
Monotheismus	47 209
Mosaik	31 32 37 61 146 153 170 171 179 181ff 195 196 199 200 211ff
Münze	5 6 9 29 30 38 45 115 143 169ff 178 180 193 195 201ff
Nabatäer	11 13 14 16 30 31 41 77 115 155-164 177 184 190 209
Nebukadnezzar	26 32 53 55 140 154
<i>neqev/n<sup>e</sup>qavim</i>	60
<i>nevel/n<sup>e</sup>valim</i>	2 4 8 9 13 25 27 33 35 40 44-46 56 58 59 82 86 97 129 134 141 142 153 158 159 203
<i>nevel</i> <i>ʿasor</i>	44-46
Oboe/Oboeninstrumente	37 53 91 112 169 179 204ff
Öllämpchen	8 30 48 172 179 194ff 211 215ff
Orchester	9 14 25ff 37 45 53 55 128 135 137 141 142 154 183 189
Orgel	8 52 172 179 198ff
<i>pa</i> <i>ʿamon/pa</i> <i>ʿamonim</i>	46-47 145 147
Pan	169ff 174 178 182 189 205 206 208
Panpfeife	30 52 170 185 205
<i>p<sup>e</sup>santerin</i>	53 54
Pfeife	14 25 36 37 52 53 55 58 60 100ff 114 126 127 134 142 160ff 167 169 171 172 178ff 188 191 199 206
Philister	11 13 22 24 26 39 41 60 95 108 118 119 123 125 127 131-137 147 149 159 161 190
phrygisch	171
Phrygischer Aulos	116 169 179 180 183 186 188
Polytheismus	12 177
Pompa/πομπή	187
Posaune	48 62 141 209
Prostitution	44 52 85 110 113

Psalmen	4 31 35 57-60 98 162
<i>psalterium</i>	5 14 40 45 54
<i>qarna</i> ʾ	53
<i>qaytros</i>	53
<i>qeren</i>	47 53
<i>qeren hayovel</i>	47
Qumran	14 39 45 48 49 52 189 210 217
Rahmenharfe	72 73 74
Rahmentrommel	21 29 51 79 82 103 107ff 124 132 183 188
Ramses	87 88 131
Ras Schamra/Ugarit	15 16 21 22 24 42 59 74 98ff
Rassel	10 18 21 22 25 29 33 42 65 66 79 80 93-97 98 148 150 173
<i>sabka</i> ʾ	53 54 86
Sackpfeife	4 45 52 54 55 204
safaitisch	11 14 55 155-164
<i>šališim</i>	60 86
Salomo	40 159
Samaria	15 28 30 36 37 95 104 106 122 166ff 193 194 197
samaritanisch	8 11 28 30 143 164 166 172 177 179 192- 200 207 216
Sammelnamen (der Instrumente)	37 56-57 62
Sanherib	14 15 25 41 93 119 127
Sarkophag	151 180 181 183 185 204 205 214
Satyr	174 182 183 187 189 208
Saul	33 60 161
Schnecken trompete	142
<i>šeš<sup>e</sup>lim</i>	25 42-44 97ff
<i>šeš<sup>e</sup>ley šama ʿ/ṯruʿah</i>	43
Sepphoris	31 32 61 146 152 153 186ff 196 212
Sidon/Sidonier	29 44 149ff 214
<i>šilšal</i>	27 142
<i>šir/širim</i>	25 56 97
Sistrum	8 42 60 88 89 94 96 97
<i>šofar/Schofar</i>	23 30 35 39 47-50 62 117 137 139 153 192 195 196 209-218
Steinritzerei	16 68
<i>sumponyah/symphonia</i>	53ff 62
Symposion	90-93 119 155 157 160 187

Synagoge	49 145 152 189 195ff 211ff
Synkretismus	11 18 26 28 29 31 43 59 65-67 97 122 149 155 157 158 161 164 191 193
Syrinx	101 170ff 178 182 183 205 206
Taanach	14 87 109
Tanz/Tänzer/-in	5 18 21 41 50 52 58ff 63 66 71 72 77-83 84 85 87 89ff 97 107 111 124 125 131-137 138 156 159ff 173 176 182 184 187 191 194 207
Tel Batasch	99 123ff 136 147
Tel Ḥalif	146 147
Tell Bet Mirsim	100
Tell el-ʿAğul	83 84 89
Tell el-Farʿa Nord	112 113
Tell el-Farʿa Süd	90 91
Tell eş-Şafi	146
<i>t<sup>e</sup>qiʿah</i>	38 49 209 217 218
<i>t<sup>e</sup>ruʿah</i>	38 43 49 99 209 217 218
Tesserae	179 207
<i>tibia</i>	37 44 61 188 191 204
<i>tof</i>	21 35 50-51 52 82 111 125 134
Tonfigur	68 94
Trompete	14 15 23 30 35 38 39 42 49 53 62 97 123 134 137ff 141 143 148-155 179 182 183 190 195 196 203ff 209
<i>ʿugav</i>	3 13 15 30 33 35 41 51-53 134
Winkelharfe	29 54 73
Yakubius ben Yakubius	15 30 168
<i>z<sup>e</sup>marah/z<sup>e</sup>maraʾ</i>	53 55 162
Ziklag	147
Zither/Zitherinstrumente	2 29 54 74 129 159
Zungeninstrumente	21 26 52 53 91 115 159

## *Summary*

Music in ancient Israel/Palestine is discussed from its documented beginnings in the Stone Age (c. 10 000 B.C.) to the late Roman period (4<sup>th</sup> cent. CE). The study considers archaeology as the primary source of investigation; all other sources – written (mainly Biblical texts), comparative anthropological/ethnological, sociological, linguistic etc. – are discussed against the background of the material evidence. Since no reliable musical texts are known, musical analysis must concentrate on sound producing tools, i.e., musical instruments.

This approach results in a re-consideration of accepted opinions and in new interpretations. For example, the musical instrument of the socio-clerical elite was the lyre, not the harp; the musical splendor of the Second Temple seems to be mainly a later glorification legend; the local musical culture appears as a mosaic of many musical traditions (Philistine, Phoenician, Israel/Judean, Nabataean, Samaritan, Idumeans, Dionysian, etc.), some of them ignored until now.

While the musical tradition of the Stone Age had remained rather stable for a long time, the 4th millennium B.C. brought about the Acoustic-Organological Revolution: the establishment of the basic ancient instrumentary, increasingly exposed from now on to adaptation and change, generated a new musical reality. As musical life in ancient Israel/Palestine developed in a complex ethno- and socio-historical arena, an autochthonous and generally homogenous Near Eastern musical culture broke up into numerous heterogeneous musical styles corresponding to various ethnical, social and cultic sub-systems. The resulting musical ambience was characterised by the co-existence, and sometimes fusion, of extremely polarized tendencies, the archaic-obsolete and the contemporary-modern.